



## UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

### IMAGEM FOTOGRÁFICA, EXPERIÊNCIA E POSSIBILIDADE

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Doutor em *Ciências e Tecnologia das Artes*

Por Alexandra de Jesus Costa Beleza Moreira

Sob orientação da Professora Doutora Maria Yolanda Espiña

ESCOLA DAS ARTES

Abril de 2015



*Dedico este trabalho ao Mário, à Mafalda, e à minha família.*



*Agradecimentos*

*Uma palavra especial de apreço à minha orientadora pelo incentivo, paciência, disponibilidade e rigor científico, oferecidos ao longo deste trabalho de investigação; a ela, o meu profundo agradecimento.*

*Ao Nuno Dias pelo seu apoio e amizade.*

*Aos meus colegas do Grupo de Teoria das Artes.*



**Palavras-chave**

Imagem Fotográfica; Fotografia; *Depiction*; Epistemologia; Fenomenologia; Percepção;

**Resumo**

Nesta investigação debruçamo-nos sobre as imagens fotográficas enquanto representações verídicas, no contexto de uma filosofia da *depiction*. Neste âmbito recorreremos a uma abordagem epistémica de base perceptiva, complementada com uma abordagem fenomenológica. A abordagem fenomenológica permite-nos compreender, quer o mecanismo das expectativas, quer a passagem do reconhecimento para o simbólico, na imagem fotográfica.





**Keywords**

Photographic Image; Photography; Depiction; Epistemology; Phenomenology; Perception

**Abstract**

This research focuses on photographic images as veridical representations within the context of a philosophy of depiction. To address this question we use an epistemic-perceptive approach, complemented with a phenomenological approach. The phenomenological approach allows us to understand both the mechanism of expectations, and the transition from recognition to the symbolic, in the photographic image.



# Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
1 Motivação e Pertinência Científicas.....	6
2 Questões de Investigação e Hipóteses.....	10
3 Estrutura.....	14
 <b>Capítulo 1 - Metodologia.....</b>	<b>19</b>
1.1. Abordagem Epistémica e Imagem Fotográfica.....	27
1.1.1 Representação como Identificação Epistémica.....	28
1.1.2 Introdução à Teoria da Representação Estendida.....	30
1.1.3 Representações Não Convencionais.....	31
1.1.4 Representação Indireta.....	34
1.1.5 Representação Parcial.....	37
1.1.6 Descoincidência na Informação.....	38
1.2 Fenomenologia e Imagem Fotográfica.....	42
1.2.1 Julgamento Evidente e Conceitos Descritivos.....	43
1.2.2 Representação Intuitiva de Uma Imagem.....	48
1.2.3 Intencionalidade e <i>Depiction</i> .....	52
1.3 Metodologia Proposta: uma abordagem epistémica ampliada à imagem fotográfica, questionando a sua experiência.....	56
 <b>Capítulo 2 - O Estado da Arte.....</b>	<b>61</b>
2.1 <i>Depiction</i> .....	65
2.1.1 A transparência. ....	68
2.1.2 A Informação Espacialmente Agnóstica.....	74
2.1.3 A Referência e a Mediação de Conteúdos Descritivos.....	79

<b>Capítulo 3- A imagem Fotográfica enquanto Representação Verídica.....</b>	<b>87</b>
3.1 Representação Verídica, <i>Depiction</i> e Realismo.....	91
a) Deteção.....	95
b) <i>Depiction</i> .....	96
3.1.2. Veracidade e Realismo.....	106
3.1.3 Discriminação Percetiva e Informação.....	118
Informação.....	120
Discriminação e Reconhecimento Percetivo.....	122
3.2 Imagem Fotográfica Enquanto Representação Verídica.....	126
3.2.1 Imagem Fotográfica, Discriminação e Reconhecimento Percetivos.....	131
 <b>Capítulo 4 - Imagem Fotográfica e Experiência em Sentido Amplo.....</b>	<b>141</b>
4.1 Intencionalidade e Representações Verídicas.....	149
4.1.1. O Objeto da Imagem.....	150
4.1.2 O Conflito entre o Presente Atual e a Irrealidade do Objeto da Imagem.....	155
4.1.3 Semelhança.....	158
4.1.4 Apreensão, Apresentação e Re-presentation.....	161
4.1.5 Expetativas.....	163
4.2 Imagem Fotográfica como Artefacto Representacional.....	168
4.2.1 Artefactos Imateriais, Representação.....	170
4.3 Imagem Fotográfica Enquanto Arte – Mecanismos Cognitivos e <i>Depiction</i> .....	188
4.3.1 Sherrie Levine - <i>Untitled (after Walker Evans)</i> .....	197
4.3.2 Gerard Byrne - <i>Towards a Gestalt Image – Loch Ness &amp; Fact</i> .....	208
 <b>Conclusões.....</b>	<b>219</b>
1 Imagem Fotográfica Enquanto Representação Verídica: Conhecimento e Expetativas .....	224
2 Imagem Fotográfica Enquanto representação Verídica e Intencionalidade: Artefacto Imaterial.....	226
3 Uma Teoria da Imagem Fotográfica Enquanto Representação Verídica.....	228

**Bibliografia.....233**

**Anexo - Entrevista a Sherrie Levine.....245**



## Sumário de imagens

Esquema de Wartofski que ilustra a natureza dos artefactos e o seu enraizamento na praxis.....	174
Organização de colunas de orientação e dominância ocular no cortex visual.....	181
Ansel Adams, <i>Moon and Half Dome</i> , Yosemite Valley, 1960.....	189
Sherrie Levine, <i>Untitled (after Walker Evans)</i> , 1981, i.....	197
Sherrie Levine, <i>Untitled (after Walker Evans)</i> , 1981, ii.....	197
Sherrie Levine, <i>Untitled (after Walker Evans)</i> , 1981, iii.....	198
Sherrie Levine, <i>Untitled (after Walker Evans)</i> , 1981, iv.....	198
Sherrie Levine, <i>Untitled (after Walker Evans)</i> , 1981, v.....	199
Sherrie Levine, <i>Untitled (after Walker Evans)</i> , 1981, vi.....	199
Grant Wood, <i>Gótico Americano</i> , 1930, óleo sobre tela.....	203
Gerard Byrne, <i>Towards a Gestalt Image – Loch Ness &amp; Fact</i> . Research ongoing since 2000 AD, i.....	208
Gerard Byrne, <i>Towards a Gestalt Image – Loch Ness &amp; Fact</i> . Research ongoing since 2000 AD, ii.....	208
Gerard Byrne, <i>Towards a Gestalt Image – Loch Ness &amp; Fact</i> . Research ongoing since 2000 AD, iii.....	209
Gerard Byrne, <i>Towards a Gestalt Image – Loch Ness &amp; Fact</i> . Research ongoing since 2000 AD, iv.....	209
Gerard Byrne, <i>Towards a Gestalt Image – Loch Ness &amp; Fact</i> . Research ongoing since 2000 AD, v.....	210
Gerard Byrne, <i>Towards a Gestalt Image – Loch Ness &amp; Fact</i> . Research ongoing since 2000 AD, vi.....	210
Marcel Broodthaers, Stills de <i>A Voyage on the North Sea</i> , 1973-74 .....	213





## **Introdução**



A investigação que iremos desenvolver ao longo deste trabalho, que se intitula *Imagem Fotográfica, Experiência e Possibilidade*, e cujo é objeto a imagem fotográfica, tem um enquadramento. Começou, numa sua formulação inicial, como um interesse específico na fotografia contemporânea. Cabe aqui, antes de mais, uma breve referência pessoal. As questões da imagem, e mais concretamente da imagem fotográfica, sempre foram próximas. Tendo sido responsável por uma editora de arte contemporânea, a fotografia era uma das áreas privilegiadas na linha editorial, trabalhando com alguns dos fotógrafos atuais, como Helena Almeida, ou James Casebere, que se interrogam sobre o papel da fotografia na produção artística contemporânea. Por outro lado, a atividade de docente no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, permitiu o questionamento e o aprofundar teórico destas matérias. O facto de lecionar disciplinas com âmbitos distintos, mas que se intersejam, como Estética, Estética Contemporânea, Crítica de Arte e Semiótica da Publicidade, permite uma visão abrangente dos assuntos relativos à imagem.

O interesse referido na fotografia contemporânea suscitou um percurso inicial de investigação que pretendia acentuar a fotografia no seu contributo para a compreensão do fenómeno artístico contemporâneo. Dai que, na génese temporal deste trabalho, surgisse uma orientação de pesquisa que colocava como hipótese o facto de existirem características comuns a um conjunto significativo da produção fotográfica, que se podiam agrupar como uma linha específica dentro da fotografia.

Equacionávamos, assim, haver uma corrente da fotografia contemporânea que traduzia uma significação correspondente ao núcleo do conceito de *Das Unheimlich*, como Sigmund Freud o formulou<sup>1</sup>, enquanto ameaça do retorno de um conteúdo reprimido. Mas que dele diferia quanto às características que dão

---

<sup>1</sup> O conceito de *Das Unheimlich* foi formulado pela primeira vez por Ernst Jentsch em 1906, sublinhando como principal fonte significativa a incerteza intelectual relativa à percepção dos fenómenos quotidianos. Foi retomado por Freud em 1919, num texto intitulado precisamente *Das Unheimlich*, que lhe conferiu sua formulação comumente referida. Cf. Ernst Jentsch "Zur Psychologie des Unheimlichen", in: *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 22 (1906), pp. 203-205. Trad. Roy Sellars, in [http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf)

consistência e complexidade ao conceito permitindo falar de uma sua reformulação contemporânea. Na realidade, *Das Unheimlich* foi recebido no contexto da fotografia Surrealista, mas foi-o *literalmente*<sup>2</sup> relativamente às componentes consagradas por Freud. Pretendia-se então demonstrar que a noção, tal como recebida na fotografia Surrealista, era insuficiente para enquadrar o fenómeno da fotografia contemporânea.

Para a determinação do conteúdo contemporâneo da noção de *Das Unheimlich* propunhamos uma atitude hermenêutica. Desta forma, potenciáramos uma compreensão teórica da fotografia contemporânea, ligada a parâmetros mais latos do pensamento atual, que implica um pensamento não-linear. Pensávamos adotar o método a que Paul Ricoeur denominou de “hermenêutica de desmistificação”, método esse que incorpora a deslocação da origem do sentido do consciente para o inconsciente. E, nesse contexto, conferiríamos ao artístico a categoria de uma “chave” hermenêutica fundamental.

Desta formulação inicial, de delimitação de uma linha na fotografia contemporânea que incorpora o conceito de *Das Unheimlich*, a nossa investigação tomou progressivamente uma configuração necessariamente derivada, para centrar-se na constituição da imagem em geral, e especificamente, numa questão fundante da imagem: a imagem como processo de dotação e construção *de sentido*. A pergunta que colocámos nesse contexto remetia para o modo a imagem participa do processo em que o sentido é construído. Essa inquietação surgia precisamente da perplexidade ao sermos confrontados com um determinado tipo de imagens artísticas. Efetivamente, certas fotografias representam o processo constitutivo da imagem de modo exemplar. E ao representá-lo explicitam-no. Mais concretamente, as fotografias representam os mecanismos que delimitámos como a-apresentação e *possibilidade*<sup>3</sup> que são inerentes à imagem. Ao interrogar estas imagens, a nossa hipótese era a de que no processo específico da imagem, através do qual provemos algo de sentido, existem descontinuidades e rupturas que o tornam inerentemente,

---

<sup>2</sup> Freud recorre à etimologia da palavra para articular o conceito: *heimlich* significa o que é familiar, ou casa, e *un-* é uma partícula de negação. A fotografia Surrealista joga, justamente, com elementos que nos são familiares, e que pela composição evocam uma estranheza.

<sup>3</sup> Noção central, como iremos desenvolver, ao longo desta tese.

um processo de aberturas. E neste tipo de fotografias, seria precisamente esse processo de descontinuidades e rupturas que seria utilizado como elemento estético na produção artística.

A pergunta, assim colocada, era anterior à pergunta pelo campo de discursividade própria da imagem. Questionávamos de que modo a *experiência* é, através da imagem fotográfica, organizada, em ordem à dotação do sentido. Partindo deste eixo, o primeiro passo seria a consideração da imagem fotográfica como integrando a constituição da nossa experiência linguística do mundo. A imagem seria, neste sentido, um modo específico de linguagem, uma construção por parte do sujeito a partir do momento em que é vista, porque a imagem irrompe apenas e enquanto é vista, assimilada. Linguagem essa que implicaria uma compreensibilidade deformada, resultante do facto de o real, na sua percepção, ser transfigurado. Isto é, verificar-se-ia uma descoincidência entre a evidência do real, tal como se nos manifesta, e a sua construção, tal como é percebida pelo sujeito. Cabendo a um pensador essencial como Hans-Georg Gadamer a investigação do nexó fundamental entre linguagem e pensamento, determinando a linguisticidade da experiência humana do mundo<sup>4</sup>, recorreríamos a este autor como nuclear nesta linha de investigação.

Desta formulação em que se considerava as fotografias como representando o próprio processo constitutivo da imagem, relativamente à dotação de sentido, a nossa investigação voltou a desenvolver-se, tomando uma última forma; a que é efetivamente prosseguida neste trabalho. Efetivamente, se perspetivarmos o processo da imagem, através do qual provemos algo de sentido, como incorporando descontinuidades e rupturas, podemos perguntar então qual a ligação entre linguagem e mundo. Trata-se da correspondência objetiva entre o que é descrito na imagem fotográfica e o objeto ou acontecimento do mundo físico que origina essa descrição. Ou, ainda de outro modo: em que medida podem as imagens fotográficas ser portadoras de veracidade? Abordando-as enquanto

---

<sup>4</sup> Nomeadamente na sua obra *Verdade e Método* de 1960. Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método – fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Tradução de Ana Agud Aparicio e Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1991.

mecanismos de descrição, consequentemente, como podemos obter conhecimento através das imagens fotográficas?

Partindo destas questões iniciais, vamos então mostrar a sua pertinência, bem como enunciar as hipóteses que colocamos nesta investigação e respetiva estrutura.

## **1 Motivação e Pertinência Científicas**

No campo da imagem, a questão da imagem fotográfica tem vindo a suscitar um crescente interesse, quer no contexto da produção artística, quer no contexto dos estudos sobre a imagem. Sendo a imagem fotográfica nuclear para a compreensão da multiplicidade de formas que assume a imagem contemporânea, os estudos sobre a imagem fotográfica revelam-se determinantes no âmbito do pensamento contemporâneo este tema.

Como referimos introdutoriamente, a questão nuclear desta tese remete para como podemos obter conhecimento a partir da imagem fotográfica. Neste contexto, pensamos que a investigação que aqui levamos a cabo vem colmatar uma lacuna importante no campo de uma abordagem que denominamos epistémica à imagem fotográfica. A grande corrente da literatura, neste âmbito, segue um traço analítico, traço esse que, quanto a nós, não toma em consideração aspetos determinantes quando perguntamos pelo conhecimento transmitido pela imagem fotográfica. Esses aspetos decorrem: do salientar o papel *mediador* da tecnologia, por um lado, e, por outro lado, da específica característica da *visualidade* da imagem fotográfica. Tomados em devida consideração, os aspetos mencionados conduzem à necessidade de complementar a mencionada abordagem epistémica com uma abordagem por nós apelidada fenomenológica, e permitem-nos

compreender na imagem fotográfica, nomeadamente, o papel das expectativas, bem como a transição da descrição para o simbólico, abrindo-a ao campo da arte.

Todavia, quando nos debruçamos sobre a imagem fotográfica, o tema da *experiência* é fundamental para a sua integral inteligibilidade. Mesmo teorias que salientem um outro aspeto que não a experiência, não a ilidem na sua argumentação. Dado que o problema da experiência é estruturante relativamente à imagem fotográfica, é com perplexidade que não se tem prestado mais atenção, na literatura especializada a escritos, que são fundantes em termos de uma teoria da imagem, do pensador Edmund Husserl<sup>5</sup>. Nas palavras de um autor contemporâneo de referência, John Kulvicki: “O trabalho de Husserl tem sido amplamente ignorado pelos teóricos da *depiction*<sup>6</sup> anglófonos, mas o seu trabalho sobre a consciência da imagem tornou-se recentemente disponível e merece atenção.”<sup>7</sup> O reconhecimento desta lacuna causa ainda maior perplexidade, uma vez que, e continuando com o autor: “A maior parte das teorias sobre a representação pictórica admite uma distinção tripartida semelhante à de Husserl [...].”<sup>8</sup> A constatação desta lacuna destaca a posição desta tese no âmbito do pensamento sobre a imagem, conduzindo a uma abordagem que permita abarcar compreensivamente a complexidade relativa à imagem fotográfica.

Nesta investigação propomos, assim, debruçar-nos sobre uma tipologia de imagens, as imagens fotográficas e, mais especificamente, sobre as imagens fotográficas que são *representações* verídicas<sup>9</sup>. O nosso ponto de partida para analisarmos as imagens fotográficas será, então, considerá-las enquanto descrições visuais, isto é, *depictions*, circunscrevendo, neste contexto, *representação*

---

<sup>5</sup> Salientamos aqui o conjunto de textos reunidos postumamente e editados no volume XXIII da série Husserliana, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, editados por Eduard Marbach, em 1980, Martinus Nijhoff, e traduzidos para inglês por John B. Brough no volume *Phantasy, Image Consciousness and Memory*. Bernet, Rudolf (ed.). Dordrecht: Springer 2005,.

<sup>6</sup> Optamos por não traduzir esta expressão uma vez que em português a palavra descrição não abarca todo o seu sentido. Dedicaremos o capítulo III a este tema da *depiction* na Imagem Fotográfica.

Os conceitos que aqui se apresentam na Introdução serão desenvolvidos ao longo desta investigação.

<sup>7</sup> Kulvicki, John. *Images*. London: Routledge, 2014, p. 28,

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Iremos desenvolver este conceito de representações verídicas ao longo do terceiro capítulo, intitulado precisamente *A Imagem Fotográfica como Representação verídica*.

precisamente a esta noção. As *depictions* são, assim, objetos visuais autônomos relativamente aos objetos ou acontecimentos do mundo físico que são descritos nessas imagens. Contudo, o fundamento de uma descrição remete para uma relação entre o objeto do mundo físico e a respetiva imagem. Na descrição, a relação é precisamente uma relação de *semelhança*, que parte das propriedades aparentes do objeto que vai ser descrito e que assim se transformam em características sensíveis, visíveis na imagem.

A partir do que referimos, a pertinência desta investigação ancora-se em duas posições: a primeira posição é a do contexto da filosofia da *depiction* contemporânea; a segunda posição é a do contexto da própria imagem fotográfica contemporânea. Vamos seguidamente referir estas posições.

As duas grandes questões que colocaremos como norteadoras desta investigação - questões relativas ao tipo de conhecimento que é transmitido por uma imagem fotográfica que é uma representação verídica, e o correspondente estatuto epistémico- são prementes, em primeiro lugar, no âmbito das linhas que orientam uma filosofia da *depiction* contemporânea. Com efeito, são questões nucleares, desde logo para perspetivar uma abordagem à própria filosofia da *depiction*, uma vez que, determinando o horizonte dessa abordagem, influenciam todo o conjunto de problemas que surgem da discussão entre as diferentes abordagens. Assim, partindo nós da análise da materialidade específica da imagem fotográfica, afastamo-nos desde logo de abordagens estruturalistas à imagem fotográfica, abordagens essas que procuram delimitar quais as características estruturais que são necessárias para que uma imagem fotográfica se possa considerar como uma *depiction*. O nosso ponto de partida, contudo, faz-nos entrar em diálogo com abordagens atuais que interrogam quer fenomenologicamente o tipo de experiência que configura a experiência da imagem fotográfica que é uma *depiction*, quer abordagens que acentuam o reconhecimento percetivo como elemento determinante da imagem fotográfica, ou ainda abordagens que se debruçam sobre o mecanismo da semelhança como fundamental para a constituição de uma *depiction*.



A segunda posição que mencionámos como determinante da pertinência da nossa investigação é a do contexto da própria imagem fotográfica contemporânea. Se, de facto, a imagem fotográfica edifica as imagens que assentam na mediação de um dispositivo tecnológico de registo, todavia, o carácter flutuante das imagens contemporâneas e a sua difusão contrastam com a unidade e densidade da imagem fotográfica, capturada com uma câmara analógica, do célebre “isto foi” Barthesiano<sup>10</sup>. A imagem fotográfica contemporânea confronta-se, com efeito, com uma crescente complexidade na sua corporificação, complexidade essa que se reflete na sua identidade. Hoje em dia tornaram-se comuns novos tipos de imagens; pensemos, por exemplo, nas imagens que, sendo frequentemente classificadas como fotográficas, não comportam uma verdadeira mediação, embora assentando num dispositivo<sup>11</sup>. Permitem deste modo, uma aproximação ao sistema percetivo, tal como opera quotidianamente na sua interação com o mundo físico que o rodeia quando não tem a intervenção de qualquer dispositivo. Por outro lado, perante diferentes categorias de imagens, muitas vezes não é claro para o observador saber perante que tipo específico de imagem se encontra. Não é claro se o que tem perante si é realmente uma imagem fotográfica, uma vez que, a experiência desses diferentes tipos parece ser idêntica, não conseguindo diferenciá-los.

Ora, justamente perante esta multiplicidade contemporânea de dispositivos e suportes das imagens, parece-nos fundamental não aceitar a fragmentação da imagem como um *a priori*, como um escudo para uma teoria da imagem eclética. Torna-se premente a necessidade da análise da materialidade específica de cada tipo de imagem. Materialidade essa que engloba o suporte, dispositivo e respetivos processos cognitivos. Assim, propomos abordar a imagem fotográfica, para a questionarmos enquanto mediação, mais precisamente uma mediação enquanto *depiction*, um tipo específico de representação.

Esta constatação e esta necessidade constituem, ao mesmo tempo, a

---

<sup>10</sup> Cf. Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70.

<sup>11</sup> Autores contemporâneos, como Kendall Walton perspetivam as imagens fotográficas como próteses visuais, mecanismos que auxiliam a visão, e não como representações.

pertinência e a motivação deste estudo.

Antes de continuarmos, vamos esclarecer uma questão prévia. Ao longo desta investigação iremos pesquisar a ligação fundamental entre os mecanismos perceptivos envolvidos no ver uma imagem fotográfica e elementos do aparelho fotográfico - elementos esses relativos à captação dos fotões - que são concebidos por analogia com o nosso sistema perceptivo. É importante salientar, para a correta compreensão das teses desenvolvidas nesta investigação, que esses mecanismos são *comuns* quer às imagens fotográficas analógicas, quer às imagens fotográficas digitais. O que difere são os mecanismos de fixação da luz captada, e que, nas imagens fotográficas digitais pressupõem uma codificação binária que permitem a sua manipulação posterior. Deste modo, quando falamos de imagens fotográficas, falamos de imagens fotográficas analógicas ou digitais, que mantêm uma relação causal com o que foi fotografado, ao nível da captação. São imagens prévias a um estágio de manipulação. Lembramos que a manipulação também pode acontecer nas imagens fotográficas analógicas, por exemplo, na impressão<sup>12</sup>.

## 2 Questões de Investigação e Hipóteses

Como referido, perspectivamos as imagens fotográficas partindo de uma abordagem epistémica, e mais concretamente, partindo da sua função de descrição. Perguntamos como, através da imagem, se obtém conhecimento acerca dos objetos ou acontecimentos fotografados, bem como que tipo de conhecimento é obtido. *Conhecimento*, nesta aceção, traduz-se em *informação* acerca dos objetos ou acontecimentos do mundo físico. Mas uma informação que é obtida, justamente, partindo das características sensíveis da imagem fotográfica e da sua respetiva

---

<sup>12</sup> Excluimos assim da noção de imagem fotográfica as imagens sintetizadas, ou seja, as imagens que foram produzidas digitalmente *ab initio*. Tratam-se de imagens digitais em geral, não de imagens *fotográficas*, que implicam necessariamente a relação causal mencionada.

relação de semelhança relativamente às propriedades visíveis do objeto fotografado.

É este então o nosso ponto de partida, uma abordagem epistémica à imagem fotográfica partindo do seu caráter de descrição, considerando-a como uma representação verídica. Uma abordagem epistémica à imagem fotográfica salienta-a, assim, enquanto meio através do qual obtemos conhecimento acerca daquilo que é fotografado. É um tipo privilegiado de conhecimento, quando comparado com outros tipos de representações descritivas, ainda que sejam igualmente imagens pictóricas que reportem objetos ou acontecimentos (tais como desenhos ou pinturas).

Ao falarmos de representação verídica, abordamos a questão da *veracidade*. Para que a uma representação descritiva se possa apor a característica da veracidade, tem de salientar-se um subjacente nexo de causalidade entre a representação e o que é representado, de tal modo que o observador execute a representação com base no que experiencia diretamente. O caráter direto do nexo de causalidade explica que diferentes tipos de descrições pictóricas possam assumir inclusive um valor de prova, o que acontece, por exemplo, em desenhos de caráter científico ou utilizados em perícias criminais.

Um observador comum, todavia, formula expectativas acrescidas relativamente ao nexo de causalidade entre a representação e o correspondente objeto do mundo físico que é descrito na representação, precisamente quando a representação é uma imagem fotográfica. Essas expectativas são formuladas em consonância com a estrutura *indicial*<sup>13</sup> da imagem fotográfica enquanto tecnologia, nos seus primórdios, e que persistem hoje em dia. E essas expectativas persistem, ainda que a imagem fotográfica permita manipulações - desde o enquadramento, à exposição ou à revelação e posterior impressão - tratando-se de uma imagem analógica, até toda a panóplia de manipulações que a imagem digital permite na contemporaneidade.

---

<sup>13</sup> Uma estrutura que assenta numa relação com base em índices, enquanto elementos que apontam para o mundo exterior.

Deste modo, uma abordagem epistémica à imagem fotográfica não pode ilidir o porquê de, no nosso contexto cultural, se considerar a imagem fotográfica como um meio com um carácter epistemicamente superior, quando comparado com outras representações descritivas. Da mesma forma que questões como o tipo de conhecimento a que as imagens fotográficas nos dão acesso, e o tipo de justificação que esse conhecimento envolve, são nucleares no contexto de uma abordagem epistémica<sup>14</sup>. As respostas a estas questões determinam aproximações determinantes no âmbito da teoria da imagem fotográfica. Uma das abordagens mais significativa é a que preconiza que a imagem fotográfica é *transparente*<sup>15</sup>, isto é, as imagens fotográficas são um meio indireto de transmissão de informação, e o tipo de informação que a imagem fotográfica transmite não constitui conhecimento. Contudo, é um tipo de informação que faz parte do sistema perceptivo (em sentido amplo) e que não se confunde com o tipo de informação transmitido por uma representação. É justamente o facto de ser constituída por informação que integra o sistema perceptivo que atribui a característica da transparência às imagens fotográficas. São transparentes porque vemos os objetos ou acontecimentos do mundo físico que foram fotografados através delas. As imagens fotográficas permitem-nos, nesta perspetiva, estar em *especial contato*, um contato de raiz perceptiva, com aquilo que é fotografado.

Uma outra perspetiva determinante sobre a imagem fotográfica preconiza que transmitem informação acerca das propriedades visíveis do que é fotografado, mas informação de cariz espacialmente agnóstico<sup>16</sup>, deste modo, a sua experiência visual da imagem fotográfica difere da experiência visual que o nosso sistema perceptivo nos proporciona e relativamente à qual orientamos o nosso corpo no mundo. Nesta perspetiva, o estatuto epistémico das imagens fotográficas, relativamente ao das outras representações visuais descritivas, está ligado, não ao

---

<sup>14</sup> A abrangência desta caracterização será nuclearmente abordada na primeira parte desta tese.

<sup>15</sup> Walton, Kendall. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", in *Photography and Philosophy, essays on the pencil of nature*. (Walden, Scott, ed.). Chichester: Wiley- Blackwell, 2010.

<sup>16</sup> Cohen, Johnathan e Meskin, Aaron. "On The Epistemic Value of Photographs", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62(2) 2004, pp. 197-201.

fato de serem transparentes, mas é derivada do tipo de informação visual espacial específica que transmitem.

Como referimos, nesta investigação enquadrámos a imagem fotográfica no campo de uma filosofia da *depiction* para, nesse âmbito, questionarmos o que identifica uma imagem fotográfica que é uma representação verídica. Tomando a imagem fotográfica que é uma representação verídica, assim, como nosso objeto de estudo, situamos-nos numa abordagem essencialmente epistémica, dentro da filosofia da *depiction*. Contudo, a imagem fotográfica como representação verídica é, em si, um objeto demasiado amplo; torna-se por isso necessária a sua delimitação. Delimitamos esse objeto através das seguintes interrogações:

A primeira interrogação refere-se ao tipo de conhecimento que é transmitido pela imagem fotográfica enquanto representação verídica<sup>17</sup>. Transmitirá essa imagem um tipo de conhecimento específico, que permita, com efeito, a sua delimitação?

A segunda interrogação remete para o porquê de a imagem fotográfica ser considerada comumente, pelos seus observadores, como uma representação epistemicamente privilegiada, relativamente a outros tipos de representações que são também *depictions*.

Uma vez delimitado o âmbito da nossa investigação, formulamos então, a partir daqui, as seguintes hipóteses:

A primeira hipótese propõe que o tipo de conhecimento que a imagem fotográfica configura seja um conhecimento de base *perceptiva*, que implica um reconhecimento do objeto ou acontecimento do mundo físico que é descrito na imagem.

A segunda hipótese sugere que um observador, perante uma imagem fotográfica, toma-a como epistemicamente superior, relativamente a outros tipos de representações, que também se englobam nas *depictions*. Isto acontece, uma vez

---

<sup>17</sup> Recaindo o nosso objeto sobre as imagens fotográficas que são representações verídicas, quando mencionarmos as imagens fotográficas, será para essa tipologia que remeteremos, salvo indicação em contrário.

que intervêm na experiência do que é ver uma imagem fotográfica que é uma representação verídica, processos cognitivos ligados às *expetativas* de que essas imagens sejam efetivamente representações verídicas. São justamente as *expetativas* sublinhadas que justificam a necessidade de uma abordagem fenomenológica para a sua consideração.

### 3 Estrutura

Tendo delimitado o objeto e as hipóteses relativos ao nosso estudo, debruçamo-nos agora sobre a sua estrutura. A metodologia que aplicamos é um elemento fundamental, mais à frente será referida como constitutiva, daí que o respetivo capítulo seja o primeiro capítulo, assim intitulado *Metodologia*, seguindo-se logo após a *Introdução*. A metodologia escolhida é uma única metodologia, composta por dois momentos, momentos esses que correspondem a duas abordagens. Em cada um destes momentos, e partindo da correspondente abordagem, delimitaremos um conjunto de princípios metodológicos específicos que irão nortear a nossa investigação.

Numa primeira fase, incidiremos sobre o tipo de conhecimento a que a imagem fotográfica nos permite aceder, bem como o tipo de justificação que envolve esse conhecimento. O tipo de conhecimento que pretendemos aqui elucidar, enquanto conhecimento fornecido pela imagem fotográfica, é um conhecimento sobre a identificação desse mesmo objeto. Isto é, incidimos sobre o processo inerente à imagem fotográfica que permite o reconhecimento do objeto ou acontecimento do mundo físico que origina essa imagem. Recordamos que o nosso ponto de partida é a imagem fotográfica enquanto *depiction* e uma *depiction* é precisamente uma descrição específica de algo. Neste momento recorreremos a

uma abordagem epistémica, salientando o tipo de *depiction* específico que a imagem fotográfica constitui.

Numa segundo momento, questionamos a experiência que configura a imagem fotográfica de uma forma mais abrangente, utilizando complementarmente à abordagem epistémica uma abordagem fenomenológica. Recorremos a conceitos formulados fundamente por Husserl<sup>18</sup>, esta abordagem vai conduzir a análise mais compreensiva desse tipo particular de experiência, permitindo-nos assim compreender o porquê de, no nosso contexto cultural, a imagem fotográfica ser considerada um meio de caráter epistemicamente superior.

O segundo capítulo é dedicado ao *Estado da Arte*. Tendo como ponto de partida o nosso objeto de estudo, vamos referir neste capítulo as abordagens epistémicas mais salientadas na literatura, nomeadamente a tese fundadora (de 1980) de Kendall Walton<sup>19</sup>, relativamente à imagem fotográfica contemporânea, e que despoletou toda a sua subsequente plêiade de questões, quer epistémicas quer meta epistémicas. Para além disso, vamos deter-nos na posição conjunta de Meskin e Cohen<sup>20</sup>, de 2004, a qual, já no campo epistémico, acentua as fotografias enquanto um tipo de transmissão específica de informação, com acento numa posição *não* cognitiva. É uma posição nuclear no contexto das abordagens epistémicas à imagem fotográfica.

Abordaremos igualmente a posição de John Zeimbekis<sup>21</sup>, que é um exemplo da aplicação da abordagem epistémica não à *depiction*, mas a uma teoria da referência no âmbito de uma filosofia da linguagem. Referimo-la, porque a sua argumentação constrói-se em torno de uma teoria da descrição, em termos que são relevantes para a nossa investigação.

O terceiro capítulo intitula-se *Imagem Fotográfica enquanto*

---

<sup>18</sup> Conceitos como intuição e intencionalidade, desenvolvidos no Capítulo 4.

<sup>19</sup> Walton, "Transparent Pictures", pp. 14-49.

<sup>20</sup> Cohen, Jonathan e Meskin, Aaron "On The Epistemic Value of Photographs, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62 (2): 197-201, 2004.

Cohen, Jonathan e Meskin, Aaron. "Photographs as Evidence", in *Photography and Philosophy, essays on the pencil of nature*. (Walden, Scott, ed.) Wiley- Blackwell, 2010, pp. 70-90.

<sup>21</sup> Zeimbekis, John. "Le Statut Épistémique des Photographies", in Darsel, *Ce que L'Art nous Apprend*. (Sandrine e Pouivet, Roger, ed.s). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 127-139.

*Representação Verídica.* Neste capítulo iremos abordar a *depiction* para, no seu âmbito, enquadrar-mos a imagem fotográfica, perspectivando-a aqui já como representação verídica. Focaremos então as imagens fotográficas, procurando esclarecer como se articulam as representações verídicas com o seu conteúdo percetivo. Incidiremos consequentemente sobre os processos cognitivos<sup>22</sup> implicados na discriminação do objeto ou acontecimento representado na imagem fotográfica, para deste modo questionarmos a sua relação com os objetos ou acontecimentos do mundo físico que são a génese dessa imagem fotográfica. Tentaremos, assim, determinar: em primeiro lugar, o tipo de causalidade em que assenta a imagem fotográfica que é uma representação verídica; seguidamente, que informação é transmitida, assim como os processos através dos quais se estrutura essa imagem.

Denominámos o quarto capítulo *Imagem Fotográfica e Experiência em Sentido Amplo*. Neste capítulo iremos determinar o motivo pelo qual o valor epistémico da imagem fotográfica está associado ao seu estatuto. Isto é, o modo como a capacidade intrínseca de a imagem fotográfica ser considerada como possuindo um determinado valor afeta esse valor. Examinaremos o elemento causal que liga convicção e experiência para que se possa explorar a complexidade e o alcance dos mecanismos que fundamentam justamente a relação entre convicção e experiência. Esta leitura será guiada pelos escritos de Husserl e, nomeadamente pela sua teoria da imagem<sup>23</sup>, possibilitando, desde logo, a compreensão da específica característica de visualidade da imagem fotográfica. Este movimento permitirá uma compreensão aprofundada da noção de imagem fotográfica, uma vez que utilizaremos, como já foi mencionado, uma abordagem fenomenológica como complemento à abordagem epistémica do capítulo anterior.

A abordagem fenomenológica será igualmente determinante para lermos a função da Imagem Fotográfica como um artefacto imaterial, através do mecanismo da intencionalidade. Por fim, apresentaremos uma aplicação desta teoria da

---

<sup>22</sup> Os processos cognitivos serão os processos que investigaremos. Quanto aos processos mecânicos, serão por nós mencionados e incluídos na nossa conceção, mas não constituirão o nosso objeto específico de investigação.

<sup>23</sup> Husserl, *Phantasy, Image Consciousness and Memory*. Edmund Husserl, *Collected Works, Vol. XI* (1898-1925). John Brough (trad.), bernet, Rudolph (ed.). Dordrecht: Springer, 2005.



imagem fotográfica como representação verídica precisamente no campo da arte, através da aproximação a um modelo de análise que permite a leitura de uma tipologia de imagens artísticas.



## **Capítulo 1 - Metodologia**



Uma abordagem coerente a uma questão de investigação implica a coerência do conjunto de princípios de acesso a essa questão, isto convoca o âmbito de uma metodologia. Uma metodologia, permite dotar de unidade a questão de investigação, tornando-a inteligível e explicitando-a. Neste capítulo iremos delimitar a nossa metodologia, determinando argumentativamente um conjunto de princípios que organizam e estruturam a nossa investigação. Para além dos princípios, indicaremos os procedimentos específicos utilizados para a resolução de problemas no contexto dessa investigação. Para cada problema há que especificar o conjunto de regras a partir dos quais faremos a sua abordagem.

A metodologia nesta tese não é apenas instrumental, é substancial, é, ela própria, um modo de constituir o horizonte de aproximação ao problema a que nos dedicamos. Daí que tenhamos optado por dedicar-lhe um capítulo autónomo, incluído antes da revisão da literatura sobre o tema. Recordamos que a pergunta que colocamos como ponto de partida para a nossa investigação, nesta tese, é: a que tipo de específico de conhecimento a imagem fotográfica, enquanto um tipo específico de *depiction*, nos permite aceder? A noção de *depiction* foi delimitada no capítulo introdutório como uma representação descritiva, de carácter percetivo, das propriedades de um dado particular, que engloba um elemento de visualidade, baseada numa dada relação de semelhança.

Para responder a esta pergunta de acesso a um tipo específico de conhecimento, a metodologia através da qual verificamos a aproximação a esse tipo de conhecimento é, ela própria, constitutivamente, o percurso que permite alcançar o conhecimento pretendido. *Constitutivamente* não tem aqui a aceção de elementos de conhecimento *a priori*, no sentido de serem independentes da experiência, como condições formais de um sistema que se entende em si mesmo completo, não dependendo de uma prática à qual seriam aplicáveis. Uma metodologia, no contexto de uma dissertação, é usualmente composta pelo conjunto de princípios procedimentais que são aferidores da objetividade dessa investigação. Objetividade essa que se alcança ao aplicar os princípios

metodológicos, enunciados previamente, a um dado campo de experiência. Contudo, inversamente, na nossa abordagem, o conhecimento é fundado na própria experiência, que assim o prescreve. É a própria experiência que determina, à medida que vai sendo abordada, os princípios norteadores da investigação. Assim, os princípios metodológicos constituem-se na sua específica aplicação. E o nosso capítulo metodológico é já um capítulo de abordagem à experiência da imagem fotográfica. Constitutivamente.

Este horizonte de acesso, que constituímos através da nossa metodologia, passa pela consideração de uma abordagem *epistémica*, como ponto de partida. Este será uma dos princípios norteadores, mas, para a cabal explicitação do tipo de conhecimento que a imagem fotográfica enquanto *depiction* nos fornece, é necessária complementar a abordagem epistémica com uma abordagem, que entendemos e assim definimos, como *fenomenológica*.

Uma abordagem epistémica procura determinar o conhecimento cognitivo, conhecimento esse que tem na sua base informação perceptiva, assimilada através de processos mentais, como o pensamento, e que é fundado na experiência na qual esse conhecimento radica. No nosso caso, como iremos ver, esse conhecimento cognitivo é, na sua base, um conhecimento perceptivo. É essa experiência que não só dá origem, mas também legitima o tipo de representações perceptivas que constituem o conhecimento acerca do objeto representado.

Se pretendemos saber, de uma forma completa, a que tipo de conhecimento a imagem fotográfica nos permite aceder, não basta delimitar, ao observarmos essa imagem fotográfica, os processos cognitivos que permitem discriminar e identificar o objeto da sua representação cognitiva. É necessário incluir outro tipo de representações cognitivas, partindo igualmente da experiência que a imagem fotográfica configura. Essas representações cognitivas podem descrever-se do seguinte modo: perante um objeto dado, por exemplo uma “camélia”, um mesmo sujeito desenha-a, de um modo figurativo, numa folha de papel. E, num outro instante fotografa-a, exatamente do mesmo local onde a desenhou. Um observador, perante as duas imagens do mesmo objeto “camélia”, elabora interpretações

diferentes quanto à correspondência entre o tipo de representação e objeto representado. A interpretação do desenho e a interpretação da imagem fotográfica da mesma camélia diferem porque a fotografia é considerada como uma representação verídica por excelência, enquanto que o desenho é considerado como podendo ou não ser uma representação verídica. Daí que a imagem fotográfica seja considerada como sendo epistemicamente privilegiada relativamente às outras representações verídicas. Daí que, de igual modo, uma metodologia que pretenda abarcar, de um modo não restrito, o tipo de conhecimento que configura, tem que partir de uma abordagem também não restrita à sua experiência.

Da mesma forma, quando questionamos sobre a natureza da imagem fotográfica enquanto representação verídica, essa questão implica uma dada relação com o mundo. Inquirimos, em primeira instância, sobre a sua natureza perceptiva, enquanto elemento cognitivo primário de acesso ao mundo. Mas essa relação perceptiva, para a sua cabal compreensão, como iremos mostrar, necessita de uma abordagem à experiência do que é fenomenologicamente a descrição de um objeto do mundo físico enquanto imagem fotográfica.

A abordagem epistêmica é complementada assim, pela abordagem fenomenológica. Ou seja, uma abordagem não restrita à experiência da imagem fotográfica evita encará-la primacialmente desde o ponto de vista da causalidade, com vista a uma qualquer identificação, mas assumindo-a naturalmente na sua dimensão complexa. Daí a necessidade de complementar princípios epistêmicos como *identificação*, *causalidade*, *objetividade*, *informação detalhada*, *realismo e veracidade*, com princípios fenomenológicos, como *intencionalidade*, *essências morfológicas e intuições atuais*<sup>24</sup>.

As representações verídicas, como iremos ver com John Dilworth<sup>25</sup>, remetem para a coincidência entre as propriedades visuais sensíveis de uma representação e as propriedades aparentes do objeto fotografado. Essa coincidência é tida como

---

<sup>24</sup> Pontos 1.2.2 *Representação Intuitiva de uma Imagem*, e 1.2.3 *Intencionalidade e Depiction*, deste capítulo.

<sup>25</sup> No ponto 1.1.1. *Representação como Identificação Epistêmica*, deste capítulo.

*identificação*, ou seja, como as condições sob as quais podemos *justificadamente* identificar o objeto representado.

A justificação é simultaneamente um processo e uma propriedade<sup>26</sup>. Tomamos como exemplo o caso de uma imagem fotográfica, que é algo que experienciamos perceptiveamente; ao percebermos essa imagem, formulamos um conjunto de representações que são uma convicção acerca dessa imagem. Essa convicção é justificada na medida em que é fundada (e assim legitimada) na situação que a originou, ou seja, convicção e justificação andam par a par. Eu acredito que algo é assim porque esse algo é fundado numa dada situação em termos tais que se torna “natural e apropriado para mim enquanto uma pessoa racional normal”<sup>27</sup>. A situação fornece assim a *informação* na base da qual se constrói a convicção. Formularmos uma convicção sobre algo que experienciamos, porque é dessa experiência (e daí o seu caráter epistêmico) que retiramos informação que a legitima. A noção de determinadas representações como sendo convicções, na imagem fotográfica, é enraizada perceptiveamente, falando-se assim em “convicções perceptivas”<sup>28</sup>. Uma aproximação à noção de convicções perceptivas é dada por Audi: “os dois últimos casos – perceber *algo* e perceber *algo como sendo* – são diferentes do primeiro – perceber *devido a* – uma vez que implicam tipos correspondentes de convicções: ver que o campo é rectangular implica acreditar que o é, ver o campo como verde implica acreditar que é verde. Se considerarmos como ambos tipos de convicções – convicções de que *algo* é assim e convicções *devido a* (logo *acerca de*) algo- estão relacionadas com a percepção, podemos começar por entender como a percepção ocorre nos três casos, o mais simples e os mais complexos. No meu segundo e terceiro exemplos de percepção, as questões da percepção visual (*ver*) nas convicções estão fundadas no ver e podem assim constituir conhecimento visual, tal como saber que o campo é verde.”<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Cf. Audi, Robert. *Epistemology*. London: Routledge. 2009, p. 2.

<sup>27</sup> “Natural and appropriate for me as a normal rational person.” Ibid.

<sup>28</sup> “Perceptual beliefs”. Audi refere-as como “Beliefs grounded in perception”. *Epistemology*, p.16.

<sup>29</sup> “The last two cases - perceiving *that*, and perceiving *to be* – are different from the first – perceiving *of* – in implying corresponding kinds of beliefs: seeing that the field is rectangular implies believing that it is, and seeing it to be green implies believing it to be green. If we consider how both kinds of beliefs - beliefs *that* something is so and beliefs *of* (hence *about*) something – are related to perception, we can begin to understand how perception occurs in all



Articulando-se assim a noção de representações verídicas com o próprio processo epistêmico, perguntamos então metodologicamente, num primeiro momento, a que tipo de conhecimento nos permite a imagem fotográfica aceder e que tipo de justificação envolve esse conhecimento. O tipo de conhecimento que pretendemos elucidar, enquanto conhecimento fornecido pela imagem fotográfica não é, desde logo um conhecimento acerca da identidade do objeto sobre o qual incide a imagem fotográfica, sobre as suas características constituintes necessárias (que denominamos ontológico<sup>30</sup>). É sim um conhecimento sobre a *identificação* desse mesmo objeto, ou seja é um elucidar sobre o processo inerente à imagem fotográfica que permite a discriminação e posterior reconhecimento do objeto sobre o qual incide essa imagem. Isto, porque o nosso ponto de partida é a imagem fotográfica enquanto *depiction* e enquanto *depiction* é uma descrição visual específica de algo. Necessitamos assim de uma metodologia que parta de uma abordagem epistémica relativamente ao nosso objeto de estudo (este conceito de abordagem epistémica vai ser esclarecido já no ponto seguinte). Só assim, ao longo desta tese, poderemos distinguir entre a imagem fotográfica e as outras representações descritivas que são também *depictions*.

Num segundo momento, questionamos a experiência que configura a imagem fotográfica de uma forma mais abrangente, utilizando complementarmente uma fenomenologia aplicada à imagem fotográfica. Pretende-se, com esta abordagem fenomenológica, uma incursão mais compreensiva desse tipo particular de experiência, descrevendo-a e salientando as suas características intrínsecas. O nosso ponto de partida são os escritos de Husserl sobre o conceito de intencionalidade, assim como intuição aplicados à Imagem e à *depiction*. Podemos então procurar compreender o porquê de no nosso contexto cultural, que configura a sua interpretação, considerar-se a imagem fotográfica como um meio com um

---

three cases, the simple and the more complex. In my second and third examples of perception, visual perception (seeing) issues in beliefs that are grounded in seeing and can thereby constitute visual knowledge, such as knowing that the field is green.” Audi. *Epistemology*, pp. 17, 18.

<sup>30</sup> Por ontológico entendemos aqui a aproximação às determinações necessárias do objeto fotografado, o conjunto de características que esse objeto não pode deixar de ter de forma a manter a sua identidade.

caráter epistemicamente superior, e, procurar contextualizar a relação perceptiva subjacente ao ver uma imagem fotográfica.

Em suma, pretendemos saber se a experiência perceptiva da imagem fotográfica proporciona conhecimento acerca do objeto que é fotografado; para inquirirmos sobre esse conhecimento recorreremos a uma abordagem epistémica. Contudo, existem representações cognitivas, nomeadamente as expectativas, de que a imagem fotográfica seja efectivamente uma representação verídica, que, embora não constituam em si conhecimento, são determinantes para a constituição do conhecimento, e podem explicar o porquê de a imagem fotográfica ser considerada um meio epistemicamente privilegiado. Deste modo, torna-se premente explicitar a relação perceptiva, em sentido amplo, o que conduz a uma descrição fenomenológica dos processos cognitivos envolvidos no ver uma imagem fotográfica.

### 1.1. Abordagem Epistémica e Imagem Fotográfica

Não nos cabe aqui uma visão abrangente de uma disciplina, neste caso a epistemologia (como também não o faremos em relação à fenomenologia no ponto 1.2, ainda que seja intitulado *Fenomenologia e Imagem Fotográfica*). O nosso objeto de estudo é a imagem fotográfica enquanto *depiction* de algo que é representado nessa mesma imagem. Partimos assim da experiência da imagem fotográfica e, numa primeira fase, de uma experiência perceptiva que permite a discriminação, através da imagem fotográfica, dos seus *depicta*. Dentre as várias fontes de conhecimento que fazem parte de uma epistemologia geral, como a memória, a consciência, a reflexão e o testemunho, vamos circunscrever-nos então à percepção.

Quando entramos em contato com algo através do mecanismo da percepção, é necessário que acreditemos, que formulemos uma convicção sobre o objeto da percepção. Se o *depictum* da imagem fotográfica é um livro, se visualmente a imagem fotográfica representa um dado livro que é um particular, é necessário que formulemos uma convicção acerca desse *depictum* como sendo esse livro. Por outro lado, essa convicção sobre o que é descrito na imagem fotográfica é um livro tem de ser *justificada*, não pode, por exemplo, ser formulada com base num palpite, tem de ser formulada com base em algo, que naquela situação concreta, permita uma convicção adequada. A justificação, na imagem fotográfica, baseia-se numa ligação entre a situação concreta e a convicção concreta que daí resulta. A convicção pode então dizer-se fundada e é a convicção que origina o conhecimento, ou seja, o conhecimento relativo à *depiction* de uma dada imagem fotográfica.

A percepção da imagem fotográfica pode assim fornecer um tipo de conhecimento como resultado de um processo que é fundado em três fatores: causal, em termos de justificação, ou no fator epistémico<sup>31</sup>. O fator causal refere-se

---

<sup>31</sup> Audi. *Epistemology*, pp. 7, 8.

à constituição da experiência de ver a imagem fotográfica cujo *depictum* é o livro, que faz com que acredite que estou a ver o livro. Na justificação, são os elementos que constituem precisamente essa experiência que legitimam a minha convicção que estou a ver a imagem fotográfica do livro. Por fim, no fator epistémico, é devido a essa experiência que a minha convicção constitui conhecimento acerca do *depictum* da imagem fotográfica em questão. Isto é, é devido a essa experiência que efetivamente pode ser identificado aquele livro como *depictum* daquela específica imagem.

A partir daqui, podemos compreender necessidade de uma abordagem epistémica ao nosso estudo da imagem fotográfica enquanto *depiction*. A convicção (que resulta de um conjunto de representações cognitivas) sobre algo é epistemicamente fundamentada na experiência, na medida em que é em virtude dessa experiência que essa convicção constitui o conhecimento<sup>32</sup> específico acerca desse algo. No caso da imagem fotográfica tida como *depiction*, a experiência é uma experiência perceptiva. Deste modo, a fonte de conhecimento é precisamente epistémica porque remete para a análise dos processos cognitivos, de base perceptiva, que extraem conhecimento, entendido como informação, da experiência. Vai ser justamente esta a nossa abordagem.

### **1.1.1 Representação como Identificação Epistémica.**

Determinada uma abordagem epistémica como a adequada a uma nossa aproximação à imagem fotográfica, começamos agora a delimitar os seus contornos.

O título deste ponto é retirado de um texto de John Dilworth<sup>33</sup>, que explica a noção de *representação* em termos epistémicos. A sua teoria da representação não assenta numa verificação de propriedades do objeto representado, o que nos

<sup>32</sup> Audi. *Epistemology*, p. 7.

<sup>33</sup> Dilworth, John. "Representation as Epistemic Identification.", in *Philo* 9(1), 2006, pp. 12-31. Por nós referenciado como *REI*.

conduziria a uma abordagem que poderíamos denominar ontológica, implicando a prévia determinação dessas propriedades. É uma teoria que nos orienta no sentido da conceção da representação desse objeto e do próprio objeto, como fornecendo *informação* acerca do mesmo. O critério é, assim, de *identificação*, e não de *identidade*. A teoria da representação que aqui expõe é denominada *Teoria da Representação Estendida*, na sequência de um trabalho prévio, no qual expõe o núcleo da sua *Teoria da Representação*, uma “Teoria da Generalidade sob a forma de Representação”<sup>34</sup>.

Detemo-nos neste texto por vários motivos. O primeiro, como referimos, por retirar o ónus ontológico da determinação do caráter prévio dos conceitos que articulam as propriedades, no que estas condicionam o caráter informacional dos conceitos. Ou seja, ao autonomizar os conceitos informacionais podemos formular uma abordagem independente, de tipo epistémico, à representação.

Em segundo lugar, o tipo de representações que o autor aborda é o que chama representações não-convencionais, isto é, as que fornecem uma identificação indireta do objeto que representam<sup>35</sup>, no qual se encaixam as imagens fotográficas. Com efeito, é exatamente à fotografia que Dilworth recorre para fundamentar um dos problemas mais prementes da representação: o problema da não coincidência entre o tipo de informação fornecido pela representação de um dado objeto e as propriedades desse mesmo objeto. É um dos pontos fundamentais nos quais assenta a nossa tese, um problema premente numa teoria da imagem fotográfica e que remete, por exemplo, para a questão das imagens fotográficas desfocadas.

Por uma terceira ordem de razões, ainda destacamos este texto pela associação que estabelece entre uma teoria da representação que recorre ao conceito de estruturas informacionais (que iremos descrever) e a arte. Ao longo do texto é estabelecida uma relação entre estruturas de identificação cognitiva e as obras de arte, mais precisamente com a fotografia enquanto objeto artístico<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Dilworth, John. "A Representationalist Theory of Generality.", in *Philo* 6(1), 2003, pp. 216-234.

<sup>35</sup> Dilworth. *REL*, p.15.

<sup>36</sup> Sobre este tema concreto vamos debruçar-nos, no entanto, posteriormente, num ponto autónomo desta tese, intitulado *Imagens Fotográficas Enquanto Arte, Mecanismos Cognitivos e Depiction*,

Por um último motivo ainda salientamos o texto de Dilworth, fundamenta-se numa abordagem epistémica que parte da informação perceptiva associando-a à representação, e o elemento inicial da nossa tese, tal como esta teoria, é precisamente uma abordagem epistémica de base perceptiva à imagem fotográfica.

### **1.1.2 Introdução à Teoria da Representação Estendida**

Dilworth preocupa-se em determinar quais os mecanismos cognitivos envolvidos na representação perceptiva de um dado objeto com o propósito de compreender a percepção da objetos que são representações, tais como a imagem fotográfica.

Numa abordagem perceptiva como a de Dilworth, o que percebemos tem de corresponder ao que é percebido. Assim, o primeiro problema que se coloca, desde logo, é od a determinação das representações verídicas. Uma representação verídica é aquela em que se postula a correta representação de um dado objeto, o objeto X, em termos tais que o conteúdo informacional que possamos retirar da representação de X corresponda às propriedades aparentes desse mesmo objeto X. De salientar que estas propriedades aparentes que foram referidas não são ontológicas, são sim propriedades visuais em termos do mecanismo da identificação.

Daqui decorre uma segunda questão: a delimitação do grau de correspondência de informação, que subjaz às representações verídicas num contexto de semelhança. Ou seja, se tivermos como exemplo uma fotografia desfocada de X, considerando-a a partir de uma teoria da representação baseada numa abordagem estrita da semelhança, essa fotografia não seria incluída no rol de representações verídicas, porque a fotografia desfocada de X não forneceria informação detalhada acerca das propriedades aparentes de X, fornecendo apenas

---

inserido no Capítulo IV denominado, *Imagem Fotográfica e Experiência Imagem em Sentido Amplo*.

alguma informação acerca das propriedades aparentes de X. Coloca-se então o problema de saber que quantidade de informação acerca das propriedades aparentes de um dado item é necessária para que a representação seja verídica.

A questão da não coincidência da informação é importante numa teoria da imagem fotográfica na qual não pode ser tratada apenas como uma questão de grau. Por exemplo, se tivermos uma fotografia desfocada da Torre Eiffel, sendo perceptível apenas a sua configuração genérica, apesar dessa fotografia não representar corretamente todas as propriedades aparentes da Torres Eiffel, contará ou não como uma representação verídica? Se intuitivamente nos inclinarmos para responder afirmativamente, então é necessário repensar a teoria da representação verídica que se baseia na semelhança, em termos do que é a informação típica inerente à representação, e mais especificamente, à representação quando tem por fonte uma imagem fotográfica.

Referimos estas duas questões complementares e nucleares na teoria da imagem fotográfica exatamente para começar a analisar a proposta do autor mencionado, que - embora se pretenda uma teoria geral das representações visuais - pelas características próprias do *medium* da fotografia, recorre a esse *medium* quando se trata de fundamentar a sua argumentação, em pontos menos pacíficos em termos de representação.

### **1.1.3 Representações Não Convencionais**

Estas questões são colocadas no contexto do que o autor denomina “representações não-convencionais”, ou seja, representações que envolvem imagens; sendo as representações convencionais as linguísticas. O autor esclarece que mesmo as representações linguísticas podem ser representações verídicas: “De qualquer modo, mesmo que existam algumas propriedades genuínas – representações verídicas que implicam informação não enganadora acerca dessas propriedades – não há nenhuma razão *prima facie* pela qual representações

linguísticas convencionais não possam fornecer essa informação do mesmo modo que as representações não convencionais.”<sup>37</sup>

Dilworth começa por distinguir os casos compreensivos de representação dos casos de representação apenas parcial. Havendo uma representação compreensiva, todas as propriedades de um item X representam todas as propriedades de um X. Ou seja, a representação coincide totalmente com as propriedades do particular. Nestes casos de representação compreensiva, Dilworth dispensa a consideração acerca das propriedades, ficando apenas a representação integral do particular. Por outro lado, as propriedades deixam de ser concebidas realisticamente<sup>38</sup>, para serem concebidos apenas em termos de representação. Assim, um particular, por exemplo Napoleão, embora tivesse sido um indivíduo genuíno, efetivamente não possuiria propriedades nenhuma mas representaria sim, compreensivamente, todas as propriedades de Napoleão<sup>39</sup>. Este “representaria” a que se refere o autor é uma representação *cognitiva* do dado particular em termos da sua identificação compreensiva; isto é, Dilworth aborda o tema radicando-o num mecanismo perceptivo.

Uma pessoa que aprenderia a reconhecer que objetos, ou combinações de partes, representam outros objetos ou propriedades, poderia então utilizar a representação cognitiva, dada a equivalência com a identificação cognitiva. Ou seja, utilizaria a linguagem acerca das propriedades representadas, para identificar os objetos relevantes (ou partes de objetos), tão bem como alguém que utilizasse a linguagem num mundo onde se encontram propriedades reais e suas instâncias. O foco de Dilworth são então os conceitos representacionais, procurando dar conta da sua objetividade e utilidade cognitiva<sup>40</sup>.

Com efeito, ao autor não interessa a identidade de um dado item, determinada em termos de constituintes ontológicos. Estes são referidos a um

---

<sup>37</sup> “Also, even if there are some genuine properties – veridical rep [*sic*] of which requires provision of non misleading information about them – there is no prima facie reason why conventional .” Dilworth. *REI*, p. 28.

<sup>38</sup> Por realisticamente, aqui, o autor remete para a existência real do objeto no mundo físico. Ver próxima nota.

<sup>39</sup> Cf. Dilworth. *REI*, p. 12.

<sup>40</sup> Cf. Dilworth, *ibid.* p. 13.



particular e às suas diversas propriedades essenciais. Esta relação acontece em termos tais que: tomando um dado objeto X, um critério de identidade remeteria para a posse das propriedades necessárias e suficientes para X ser X. Dilworth não toma em consideração a identidade, na sua teoria, porque quotidianamente identificamos todo o tipo de objetos e acontecimentos, considerando precisamente a identificação das suas características mais salientes, e essas características podem ou não ter a ver com as condições de identidade desses objetos ou acontecimentos. Oferece-nos, como exemplo da importância da identificação relativamente à identidade, a identificação indireta, na qual estão presentes características relacionais e não propriedades essenciais de um dado objeto.<sup>41</sup>

Dilworth propõe-nos que imaginemos um passageiro vendado num automóvel, que ao passar por uma ponte determinada, pelo tipo de som que o carro produz ao passar pela ponte, é capaz de a identificar mais tarde ao voltar a ouvir esse tipo de som. O autor especifica o exemplo: “[...]uma ideia comum no argumento de uma história de detectives é a de que uma vítima que foi raptada e vendada, consiga, ainda assim, identificar uma ponte específica através da qual foi conduzida, pelo som que o carro fez ao atravessá-la... Claro que ao identificar a ponte, a vítima não está a identificar nenhuma propriedade inerente da mesma, mas apenas a utilizar a sua propriedade relacional [...]” “Deste modo, o som é suficiente para identificar a ponte, apesar de não depender de forma direta do critério normal de identidade, ou critério inerente, da ponte.”<sup>42</sup>

Aqui estão em causa propriedades relacionais e não propriedades inerentes da ponte. Deste modo, a representação é indireta (o som é identificado como representando a ponte), mas esse som só constitui uma representação na medida em que possui um dado conteúdo que fornece uma prova, ou contém informação acerca da sua causa (o objeto que representa).

<sup>41</sup> Cf. Dilworth. Ibid. pp. 14-15.

<sup>42</sup> “[...] a not uncommon plot idea in detective stories is that a kidnapped and blindfolded victim might nevertheless be able to identify a specific bridge he was driven over, by the sound the car made in crossing it – the recurrence of which sound he may later use, after his release, to re-identify the bridge in question. But of course, in thus identifying the bridge he is not identifying any inherent property of it, but only making use of its relational property [...]. Thus, the sound is sufficient to *identify* the bridge, in spite of its not depending in any direct way on the normal or inherent identity-criteria for the bridge.” Dilworth. *REI*, p. 14.

A noção de representação indireta conduz o autor à noção geral de representação não-convencional. Uma representação não-convencional, ou um signo natural de X, remete para um objeto ou acontecimento que, num contexto específico cultural ou natural, fornece uma justificação indireta, razoavelmente justificada, do objeto X que representa. Partindo desta noção geral, podemos então debruçar-nos detalhadamente sobre representações pictóricas, *depictions*<sup>43</sup>.

#### 1.1.4 Representação Indireta

A identificação de um item contrasta com a sua identidade na medida em que se traduz num processo epistémico cognitivo. O critério de identificação de um objeto X remete, especificamente, para as condições cognitivas, sob as quais podemos razoável ou justificadamente identificar esse objeto X ou as suas propriedades aparentes.

Numa abordagem epistémica à representação, o conhecimento de um dado particular ou referente tem como base a identificação desse particular ou referente. Numa abordagem desta natureza, levantam-se então os problemas da representação indireta (como vimos) e da identificação parcial ou incompleta. Para a fundamentar, Dilworth apoia-se no conceito de *informação*, nomeadamente informação como composta por *estruturas informacionais*, um tipo de específico de representação de propriedades aparentes. Nas suas palavras: “Uma vez que cada imagem da série, fornece, em virtude do seu conteúdo representacional, quantidades de informação sucessivamente maiores acerca de X, e uma vez que essa informação é também o que permite ao observador da imagem, reconhecer ou identificar a imagem como sendo uma imagem de X, podemos postular que o conteúdo representacional de cada imagem de X consiste em *Estruturas*

---

<sup>43</sup> Cf. Dilworth, p.15.

*Informacionais* (ISs) relativas a X cuja percepção permite a identificação da imagem como uma imagem de X.<sup>44</sup>

Dilworth, no intento de se afastar de uma leitura ontológica, concebe o caso de um suposto X real que seria uma representação compreensiva de um X real, na qual todas as propriedades representariam inteiramente todas as propriedades desse X real. Colocada a questão em termos de identificação não se levantariam problemas, uma vez que existiria uma coincidência dessas propriedades. Neste caso mencionado, pensa num particular como representando-se a si mesmo, X e a sua representação consistiriam num só particular (uma representação interna). Claro que o autor coloca a questão em termos de estruturas cognitivas que percebem (e que na sua teoria são estruturas de processamento de informação) quer o X real, quer a representação compreensiva de X; só assim podemos tomar em consideração a representação, e não o X real<sup>45</sup>.

Mas nos casos em que a representação de X não é compreensiva, isto é, nos casos de representações externas de um dado particular que não coincidência com as propriedades desse particular, surgem dificuldades. Uma vez que X, e a representação de X, consistem então em dois distintos particulares, como pode a representação de X corretamente identificar-se como sendo de X? Aqui são os próprios conceitos epistémicos de identificação e reconhecimento que são questionados uma vez que são tomados como *conceitos verídicos*, no sentido em que não se pode identificar um item como sendo X, a não ser que efetivamente seja X (originando assim uma *identificação verídica*). E estes são os casos mais relevantes para o campo da imagem fotográfica, uma vez que a identificação do seu conteúdo (sendo representações externas ou não compreensivas dos seus *depicta*) pode nem sempre permitir a identificação dos seus *depicta*. Ou seja, em termos epistémicos, para a imagem fotográfica, são importantes estes casos nos

---

<sup>44</sup> “Since each picture in the series provides, in virtue of its X-related representational content, increasing amounts of information about X, and since that information is also what enable a viewer of the picture to recognize or identify the picture as being a picture of X, we may postulate that the representational content of each picture consists of some X-related *informational structures* (Iss), perception of which prompts identification of the picture as a picture of X.” Dilworth. REI, p. 20.

<sup>45</sup> Cf. Dilworth. REI, p. 23

quais o observador identifica diretamente o conteúdo da imagem fotográfica como representando (identificando) indiretamente um dado *depictum*.

Para Dilworth estes casos afirmam a autonomia epistêmica de uma abordagem à representação, uma vez que temos conceitos informacionais acerca de um dado item que diferem dos seus conceitos ontológicos relativos a propriedades ontológicas.

Sublinhamos estas noções de conceitos verídicos e de identificação verídica do autor, porque darão origem, na nossa investigação, à noção de representações verídicas, como veremos posteriormente. Cabe aqui um esclarecimento, Dilworth emprega distintamente as noções reconhecimento e identificação. Com efeito, reconhecimento remete para uma identificação direta, e identificação para uma identificação indireta ou representação. No primeiro caso temos uma situação real de um X; no segundo, uma situação representacional de X. Contudo, ao longo da nossa tese, vamos utilizar uma terminologia semelhante, mas com um sentido diferente. Neste sentido, é importante referir duas fases no processo da percepção visual, como acontece nas ciências cognitivas. A primeira é a discriminação, e remete para um processo perceptivo primário de deteção do objeto percebido. A segunda, o reconhecimento, remete para um tipo específico de memória, implicando familiaridade e recordação. Reconhecimento e identificação são, assim, utilizados nas ciências cognitivas como sinónimos. Seguiremos essa nomenclatura, uma vez que, no contexto da nossa investigação, que se enquadra numa filosofia da *depiction*, adotamos igualmente a distinção fundante de Husserl entre apreensão imediata e mediata, referindo-se o primeiro termo à apreensão relativa ao veículo da imagem, e o segundo à apreensão quer do sujeito, quer do objeto da imagem. Deste modo, discriminação, reconhecimento e apreensão serão termos que iremos respeitar ao longo da nossa argumentação. Vamos deter-nos neste tema no terceiro capítulo, no ponto 3.1.3 *Discriminação Perceptiva e Informação*.

### 1.1.5 Representação Parcial

Os casos de representação indireta de que fala Dilworth são sempre casos de representação parcial, uma vez que são não compreensivos. Mas coloca-se autonomamente o problema, igualmente relevante, da quantidade de informação acerca do item representado, dado que uma representação desse item terá de conter pelo menos alguma informação acerca do item em causa, para ser uma representação verídica.

Dilworth convida-nos a imaginar uma fotografia a cores, de alta resolução, de Stonehenge. O monumento seria assim representado holisticamente de dois modos. No primeiro, a fotografia forneceria uma quantidade de informação acerca *do que é ser Stonehenge*, isto é, a fotografia é relativa à propriedade de Stonehenge ser Stonehenge. Dilworth esclarece: “Dado que, na identificação de cada imagem como sendo uma imagem de Stonehenge, não nos limitamos a identificar as propriedades particulares de Stonehenge que cada imagem representa, mas também identificamos cada imagem como representando o item particular *Stonehenge*, como possuindo essas várias propriedades. Ou, colocando a questão em termos de linguagem de propriedades, cada imagem representa proporções cada vez maiores de Stonehenge, mas também fornece quantidades cada vez maiores de informação acerca *do que é ser Stonehenge*; i. e. informação respeitante à propriedade de Stonehenge *ser Stonehenge*.”<sup>46</sup>

Esta é a propriedade de um dado item ser um todo, não um mero conjunto de propriedades individuais. A informação holística lê-se em termos de quantidade, ainda de outro modo: a fotografia a cores, de alta resolução, forneceria uma grande quantidade de informação (com detalhe) acerca do item Stonehenge.

---

<sup>46</sup> “For in identifying each picture as being a picture of Stonehenge, one does not merely identify the particular properties of stonehenge that each represents, but one also identifies each representing the particular item *Stonehenge* as having those various properties. Or, to put the point in terms of the language of properties, each represents not only increasing amount of information about *what it is to be Stonehenge*; i.e., concerning Stonehenge's property of *being Stonehenge*.” Dilworth. *REI*, p. 18.

Mas, se considerarmos as específicas propriedades do item Stonehenge, cada propriedade pode também ser representada de *per se*, com cada vez maior detalhe. A sua leitura, deste modo, permitiria não apenas uma leitura só dessa específica propriedade, mas também uma leitura holística ou relacional, na qual se obteria também informação comparativa do detalhe relativamente ao todo. Cada conteúdo representacional de uma fotografia de Stonehenge consistiria, assim, numa percepção do que Dilworth denomina de *estruturas informacionais* (IS) relacionadas com Stonehenge, o que implicaria a discriminação de cada fotografia como sendo uma fotografia do monumento<sup>47</sup>. Nesta teoria, o acento é colocado na acessibilidade epistémica das estruturas informacionais. As imagens só se consideram representações (verídicas) uma vez que estejam aptas a fornecer informação acerca das estruturas informacionais de um item globalmente, ou das suas partes, informação essa que é percebida pelo sistema percetivo de dado observador.

Cognitivamente, o nosso interesse pode recair quer sobre todo o item, ou sobre apenas parcelas de informação desse item. Etologicamente, de um ponto de vista cognitivo, necessitamos de captar de uma forma completa toda a particularidade de um dado item. E a formulação de Dilworth permite responder a essa necessidade, com a possibilidade de formularmos diferentes representações da particularidade desse item, cada uma fornecendo diferentes quantidades de informação acerca do que significa ser esse item.

### 1.1.6 Descoincidência na Informação

Para além dos problemas da representação indireta e da representação parcial, o autor debruça-se sobre um terceiro problema relevante para a imagem

---

<sup>47</sup> Recordamos que a noção de *estruturas informacionais* de Dilworth remete para o conteúdo representacional de cada imagem. Ou seja, o conteúdo representacional de um dado item X, consiste em *estruturas informacionais* (ISs) relativas a X. E é a percepção, por parte do observador, das estruturas informacionais, que permite a identificação da imagem como uma imagem de X. Dilworth. *REI*, p. 20.

fotográfica, o problema cognitivo da não coincidência entre os diferentes tipos de informação fornecidos por uma representação de um item e as propriedades aparentes desse item. Uma representação de item pode fornecer apenas alguma informação correta acerca desse item; o exemplo que menciona é exatamente o das fotografias desfocadas.

Numa concepção rígida de uma teoria da semelhança, estes casos não se incluíam entre as representações verídicas. Contudo, Dilworth argumenta que essas representações parciais fornecem alguma informação correta acerca do item e, desde que não forneçam informação enganosa acerca do que é ser esse item, cabem dentro das representações verídicas. Uma representação verídica torna-se, assim, uma representação cognitivamente *não enganosa* de um item, na qual o nível de informação que fornece acerca de *X* *não induz em erro* relativamente aos usos cognitivos típicos que seriam feitos acerca dessa informação na análise de *X*, ou na interação com *X*.<sup>48</sup>

Relembramos, contextualizando, que para o autor o conteúdo representacional de cada imagem de *X* consiste na percepção de estruturas informacionais (IS) relativas a *X*, que permitem a identificação da imagem como imagem de *X*<sup>49</sup>. Com esta teoria abrangente da representação epistémica, o autor pretende explicar como pode haver representações corretas, ao mesmo tempo de um objeto e das suas propriedades aparentes (no caso das representações compreensivas). E, de uma forma mais detalhada, a teoria permite ainda explicar representações que fornecem distintivamente diferentes quantidades de informação acerca desse objeto, nos casos em que não coincidem com as suas propriedades aparentes. O autor indica-nos a possibilidade de poderem ser consideradas representações verídicas, desde que a informação que forneçam acerca do objeto seja cognitivamente não enganadora. Esta concepção não seria possível se o ponto de partida fosse apenas a consideração das propriedades da representação em termos de coincidirem com as propriedades do objeto em causa<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Cf. Dilworth. *REI*, p. 24. Expressões do autor.

<sup>49</sup> Cf. Dilworth. *Ibid.* p. 20.

<sup>50</sup> Cf. Dilworth. *Ibid.* p. 25.

Esta abordagem pretende resolver o problema das representações visuais “enevoadas” ou “manchadas”, e nomeadamente, das fotografias desfocadas. Se considerarmos tão só a aparência desfocada de cada parte da fotografia, essa área, por si só, não fornece qualquer informação acerca do objeto representado. Mas, se tomarmos essa fotografia integralmente, torna-se saliente uma característica contextual ou do aspeto da fotografia, que é independente da restrita relação entre o conteúdo da fotografia e o objeto representado.

Dilworth justifica a sua abordagem com uma analogia perceptiva: ao observarmos uma casa em condições atmosféricas de nevoeiro, essas condições reduzem a quantidade de informação, disponível ao observador, relativa à casa; o observador então compensa automaticamente as condições do nevoeiro ao cognitivamente distinguir as informações relativas ao nevoeiro das informações perceptivas relativas à casa. Tanto no caso de um objeto real, como no caso de uma representação do mesmo, estamos perante dois tipos de representação perceptiva. Ou uma representação perceptiva com dois tipos distintos de conteúdo, correspondendo um aos fatores contextuais ou relativos ao aspeto, e outro aos fatores relacionados com o objeto<sup>51</sup>.

Este é o motivo pelo qual uma abordagem epistémica associada com informação representacional perceptiva é importante, uma vez que surgem descoincidências quando comparamos essa informação com aquilo a que Dilworth apelida de propriedades reais dos objetos. A analogia entre os casos de perceção normal de objetos não representacionais e a perceção de representações dos objetos esclarece o facto de a objetividade da perceção normal também se estender relativamente à perceção de representações.

Ao longo desta exposição da teoria epistémica da representação de Dilworth, explicitámos um conjunto de conceitos que tomamos como princípios metodológicos no contexto da nossa abordagem epistémica à imagem fotográfica. Esses princípios determinam uma orientação à abordagem das questões que enunciamos como epistémicas. Esses conceitos são, designadamente: desde logo,

---

<sup>51</sup> Cf. Dilworth. *REI*, p. 26.



representação como identificação epistémica, que, no âmbito da nossa investigação se traduzirá na imagem fotográfica enquanto *depiction*, como identificação epistémica. Em segundo lugar, o conceito de identificação verídica como acesso à questão da informação parcial, ou seja, do grau de correspondência entre as propriedades aparentes do objeto registado, e as propriedades visíveis na imagem. E, em terceiro lugar o conceito de informação perceptivamente não enganosa, como norteador do problema da descoincidência da informação. Por fim, o conceito de representação verídica, que, na nossa perspetiva será o princípio agredador relativamente à noção de imagem fotográfica tomada como *depiction*.

## 1.2 Fenomenologia e Imagem Fotográfica

Como referimos, o nosso ponto de partida é a insuficiência da abordagem epistêmica no contexto da nossa investigação. Interrogamo-nos sobre que tipo de experiência configura a imagem fotográfica, permitindo-nos, deste modo, explorar as condições constitutivas da própria experiência. A metodologia a que agora recorreremos, no sentido de acesso a este problema, será uma fenomenologia particular orientada para a imagem fotográfica.

Procuramos uma compreensão mais ampla desse tipo específico de experiência - cujos contornos começamos já a delimitar quando determinamos o tipo de *depiction* que a imagem fotográfica configura -, descrevendo-a e salientando as suas características intrínsecas. A análise incidirá sobre os processos cognitivos, experienciados na primeira pessoa. E, nesse sentido, a experiência é *intencional*: é uma experiência com uma certa estrutura qualitativa que é individualizada na nossa consciência; mas, por outro lado, a experiência incide sobre o que faz parte do nosso ambiente (daí que à experiência corresponda uma direcionalidade), sendo explicitável através de conceitos e imagens. Assim, continuaremos, descrevendo a experiência específica da imagem fotográfica, tal como se apresenta ao observador, articulando-a em conceitos.

A pergunta que colocamos é prévia à da interpretação de uma particular imagem fotográfica. O que nos interessa são sim, por um lado, as condições de possibilidade dessa experiência; por outro lado, é relevante configurar uma metodologia da sua constituição. Para abordar esta experiência em sentido amplo recorreremos a alguns aspetos da teoria da imagem de E. Husserl, cabendo aqui um esclarecimento: não pretendemos aqui uma abordagem exaustiva à determinação de uma fenomenologia geral, no contexto de uma vasta produção teórica. Vamos circunscrever-nos às questões que se relacionam especificamente com as questões da imagem fotográfica que referimos. E recorreremos a Husserl porque, para a fundamentação da nossa tese, são determinantes, nomeadamente, dois conceitos-

chave, no contexto do seu pensamento, que aqui vão ser aplicados à imagem fotográfica: Intencionalidade e Intuição.

Em termos de fontes de análise vamos debruçar-nos especificamente sobre os seguintes textos: “Métodos e Problemas da Pura Fenomenologia”, a terceira parte do primeiro livro das “Ideias Pertencendo a uma Pura Fenomenologia e a uma Fenomenologia Filosófica<sup>52</sup>” e, finalmente, ao conjunto de textos escritos entre 1898-1925, que se debruçam sobre a consciência da imagem, memória e fantasia<sup>53</sup>.

### 1.2.1 Julgamento Evidente e Conceitos Descritivos.

De acordo com Husserl, a fenomenologia como fenomenologia de conhecimento torna-se um campo de pesquisa neutral, partilhado por várias ciências. A sua metodologia é a descrição e análise, de um modo puramente intuitivo, das experiências de apresentação, julgamento e conhecimento. As experiências que são objeto da fenomenologia são apreendidas e analisadas na pura generalidade da sua essência, na sua *pura expressão*<sup>54</sup>. Afastamo-nos assim das experiências do mundo fenomenal, que colocamos como factos empíricos. A fenomenologia é uma ciência dentro dos limites da intuição imediata, uma ciência eidética, puramente descritiva, por isso a questão da universalidade dos seus procedimentos apresenta-se como óbvia.

---

<sup>52</sup> Husserl, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book - General Introduction to a Pure Phenomenology* (trad. Kersten, F.). The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1933. A numeração que incluímos refere esta edição inglesa e a original alemã.

<sup>53</sup> Husserl, Edmund. *Phantasy, Image Consciousness and Memory (1898-1925)*, Edmund Husserl, *Collected Works, Vol. XI* Borugh, John B. (trad.). Bernet, Rudolf, (ed.). Dordrecht: Springer. 2005. Por nós referido como *PCIM*. A numeração que incluímos refere-se esta edição inglesa e à notação em alemão.

<sup>54</sup> Husserl. *Ideas*, §75, p. 167, [139]. Itálicos do autor.

### a) Julgamento Evidente

Na Introdução às “Ideias Pertencentes a uma Pura Fenomenologia e a uma Fenomenologia Filosófica”, Husserl delimita uma ciência eidética como sendo uma ciência das *essências*, por oposição a uma ciência dos *factos*, ou de *realidades*. Nas suas palavras: “A *Psicologia* é uma ciência experiencial. Duas coisas estão implicadas no sentido habitual da palavra “experiência”: 1. É uma ciência de *factos*, de questões de facto, no sentido que lhe atribui David Hume. 2. É uma ciência de *realidades*. Os “fenómenos” que [esta ciência], enquanto “fenomenologia” psicológica, trata, respeitam a ocorrências reais, as quais, enquanto ocorrências, tendo existência de facto, encontram o seu lugar junto dos sujeitos reais a que pertencem no mundo espacio-temporal, como a *omnitudo realitatis*. Em oposição a esta, a *fenomenologia pura* ou *transcendental* será estabelecida *não como uma ciência de de questões de facto, mas como uma ciência de essências* (como uma ciência “eidética”); será estabelecida como uma ciência que procura exclusivamente determinar “cognições de essências”, e não *quaisquer “questões de facto”*.<sup>55</sup> E, continuando, acentua: “A nossa fenomenologia deve ser uma doutrina eidética, não de fenómenos que são reais, mas de fenómenos que são reduzidos transcendentalmente.”<sup>56</sup>

Para Husserl, experienciar equivale a *intuir algo individual*, e essa intuição pode ser transmutada num *ver eidético*, uma ideação<sup>57</sup>. Quando a ideação ocorre, o

---

<sup>55</sup> “Psychology is an experiential science. Two things are implied in the usual sense of the word “experience”:

1. It is a science of *facts*, of matters of fact in David Hume’s sense.

2. It is a science of *realities*. The “phenomena” that it, as psychological “phenomenology”, deals with are real occurrences which, as such occurrences, if they have actual existence, find their place with the real subjects to whom they belong in the one spatiotemporal world as the *omnitudo realitatis*.

In contradistinction to that, *pure or transcendental phenomenology* will become established, *not as a science of matters of facts, but as a science of essences* (as an “eidetic” science); it will become established as a science which exclusively seeks to ascertain “cognition of essences” and no “*matters of fact*” whatever.”

Husserl. *Ideas*, Introdução, XX. Itálicos do autor.

<sup>56</sup> “Our phenomenology is to be an eidetic doctrine, not of phenomena that are real, but of phenomena that are transcendently reduced.” Ibid.

<sup>57</sup> Cf. Husserl. *Ideas*, §3, p.8, [10], itálicos do autor.

que é visto é então a correspondente *pura* essência ou Eidos. Este *ver* apresenta (*torna presente*) a essência no sentido de *tornar presente a sua originalidade* e pode ser *adequado*, mas também pode ser um *ver inadequado*. Husserl esclarece: “A essência (*Eidos*) é um novo tipo de objeto. Tal como o *datum* da intuição individual ou experiencial é um objeto individual, do mesmo modo o *datum* da intuição eidética é uma pura essência.”<sup>58</sup>

A intuição empírica, ou experiência, traduz-se na consciência de um objeto individual, que como consciência intuitiva “torna o objeto dado”, na forma de um objeto da percepção. A percepção faz com que um objeto seja dado originariamente, na sua individualidade “pessoal”. Já a intuição de uma essência é, de um modo semelhante, também consciência de algo, um “objeto”. É um algo para o qual o olhar intuitivo é dirigido, e que é dado “em si mesmo” na intuição. A intuição de uma essência pode ser então “objetivada” (tal como acontece noutros atos), algo que pode ser pensado quer de um modo vago, quer de um modo distinto, e que se pode tornar o sujeito de predicções falsas ou de predicções verdadeiras.<sup>59</sup>

A fenomenologia remete então para uma *teoria de essências produzida no contexto da pura intuição*<sup>60</sup>. Opera através do considerar essências de modo imediato, em exemplos dados de pura consciência transcendental, e fixá-los concetual e terminologicamente. A fixação ocorre com recurso a palavras, palavras essas que podem provir da linguagem comum. Podem ser ambíguas e o seu sentido vago, mas assim que “coincIbid.” com o que é dado intuitivamente, na forma caraterística de uma expressão efetiva, adquirem um sentido definitivo como o seu sentido presente e claro. Partindo daqui podemos fixá-las cientificamente<sup>61</sup>.

A coincidência referida ancora-se na intuição eidética em geral e em intuições meticulosamente praticadas de exemplos particulares. Assim se fixam significações que, dentre as concatenações possíveis do pensamento presente,

---

<sup>58</sup> “The essence (*Eidos*) is a new sort of object. Just as the *datum* of individual or experiencing intuition is an individual object, so the *datum* of eidetic intuition is a pure essence.”Husserl. Ideas, Primeiro Livro: Introdução Geral à Pura Fenomenologia, §3, p. 9, [11], Itálicos do autor.

<sup>59</sup> Cf. Husserl. Ideas, Primeiro Livro: Introdução Geral à Pura Fenomenologia, §3, p. 9, [11], Itálicos do autor.

<sup>60</sup> Cf. Husserl. Ibid. §75, 168, [148].

<sup>61</sup> Cf. Ibid.

mantêm os seus conceitos, perdendo deste modo a sua capacidade de se adaptarem a outros dados intuitivos com outras essências. Tornam-se então únicas e distintas. Apreendemos o que nos rodeia através de atos subjetivos de conhecimento, mas subjetividade significa aqui a apreensão pelo sujeito que assim experiencia. O ato, cognitivo, é, para Husserl, de conhecimento se o nosso julgamento acerca do objeto é evidente, de tal modo que o objeto se nos apresenta na sua forma original. O julgamento evidente dota de unidade o ato subjetivo de conhecimento.

## **b) Conceitos Descritivos**

No parágrafo 74 do primeiro livro das *Ideias*, Husserl faz a distinção entre as ciências exatas, como a geometria, e uma ciência descritiva de puros processos mentais, como a fenomenologia. Esta distinção assenta na clarificação entre conceitos descritivos e conceitos ideais, fundamentando o rigor da abordagem das ciências descritivas. Husserl clarifica o conceito de natural neste contexto: “Podemos formular uma versão correlativa da nossa questão nestas palavras: O fluxo da consciência é uma variedade matemática genuína? Tomada na sua fatualidade, é como a Natureza, a Natureza que é objeto da física, que, de facto, se o ideal que guia o físico é válido, e verdadeiramente convincente, deve ser caracterizado como uma variedade precisa concreta?”<sup>62</sup>

Segundo Husserl, o cientista natural descritivo formula conceitos morfológicos de tipos configuracionais vagos. Estes conceitos são apreendidos com base na intuição sensorial, e é na sua vaguidade que se tornam concetual e terminologicamente fixados. São conceitos essencialmente inexatos. Vaguidade significa que as esferas de aplicação desses conceitos são fluídas. Nas esferas de

---

<sup>62</sup> “We can frame a correlative version of our question in these words: Is the stream of consciousness a genuine mathematical manifold? Taken in its factualness, it is like Nature, the Nature which physics is about which indeed, if the ideal which guides the physicist is valid, and strictly conceived, must be characterized as a concrete definite manifold?”. Husserl. *Ideas*, Primeiro Livro: Introdução Geral à Pura Fenomenologia § 73, p.165, [137]. Traduzimos ““manifold” matemática” por variedade. Variedade matemática é um conceito que remete para uma figura com uma existência topológica, é uma figura geométrica padrão, a partir da qual se estrutura o espaço.

conhecimento em que são aplicados, são os únicos conceitos legítimos. As coisas do mundo físico dadas pela intuição são fluídas, e as essências típicas podem ser apreendidas através de uma intuição eidética imediata analítica<sup>63</sup>. O que se pretende é, em última instância, dotar de expressão concetualmente apropriada as características essenciais (dadas intuitivamente) das coisas físicas dadas intuitivamente.

Já os conceitos geométricos são originariamente diferentes, são conceitos “ideais”, expressam algo que não pode ser visto e têm como suas essências correlatas as características de “*ideias*” no sentido Kantiano. Nas palavras de Husserl: “Os conceitos geométricos são *conceitos* “ideais”, expressando algo que não pode ser “visto”; a sua “origem” e, logo, o seu conteúdo, são essencialmente diferentes dos *conceitos descritivos*; como conceitos expressam, não “ideais”, mas sim essências extraídas imediatamente da intuição *simpliciter*. Os conceitos exactos têm como seus correlatos essências que têm as características das “*ideias*” no sentido Kantiano. Contrastando com estas ideias, ou essências ideais, temos *essências morfológicas* como correlatos dos conceitos descritivos.”<sup>64</sup>

A ideação a que Husserl se refere produz essências ideais como limites ideais; o que daí decorre é a exatidão. Contrariamente, a apreensão descritiva tem como objeto uma essência através da simples “abstração”. Abstração essa, na qual um momento “saliente” é trazido à região das essências como algo típico, essencialmente vago<sup>65</sup>. O que daí decorre é a “firmeza e pura distinção”. A fenomenologia, prescindindo da individuação, eleva o conteúdo essencial (na totalidade da sua concreção) à consciência eidética. Toma-a com uma essência idealmente idêntica que pode ser singularizada “não apenas *hic et nunc*, mas em numerosos exemplos”.<sup>66</sup> Em suma, o conhecimento fenomenológico assenta na

---

<sup>63</sup> Cf. Husserl. *Ideas*, Primeiro Livro: Introdução Geral à Pura Fenomenologia, § 74, p.166, [138].

<sup>64</sup> “Geometrical concepts are “*ideal*” concepts, expressing something which cannot be “seen”; their “origin” and therefore their content are essentially other than those of *descriptive concepts*; as concepts they express, not “ideals”, but essences drawn immediately from intuition *simpliciter*. Exact concepts have as their correlates essences which have the characteristic of “*ideas*” in the Kantian sense. Contrasted with these ideas, or ideal essences, we find *morphological essences* as the correlates of descriptive concepts.” Husserl. *Ideas*, §74, p. 166, [138].

<sup>65</sup> Cf. Husserl, §74, p. 167, [139].

<sup>66</sup> Cf. Husserl, §75, p. 168, [140].

apreensão intuitiva dos conteúdos das nossas representações mentais.

Estando as teorizações dedutivas excluídas da fenomenologia, Husserl adverte, contudo, que “*inferências mediatas*” podem ser admitidas, com a função metódica de nos conduzirem às matérias abordadas, que devem ser objeto de uma subsequente apreensão direta das essências. Isto uma vez que as cognições devem ser descritivas, assentando na esfera imanente. Uma inferência mediata é a analogia. A analogia como fonte de conhecimento nunca é, por si só, suficiente. No final do parágrafo 75 enuncia que: (...) “As analogias que surjam podem sugerir presumíveis semelhanças acerca de concatenações de essências previamente à intuição atual, e podem ser daí retiradas conclusões; mas uma apreensão atual da concatenação de essências deve redimir as presumíveis semelhanças.”<sup>67</sup> As essências morfológicas, objeto dos conceitos descritivos só podem ser dadas, então, por intuições estritamente atuais. Podemos retirar então aqui o significado de *atual* como um ato que acontece no presente; uma intuição atual é uma intuição que ocorre por meio de uma apreensão que começa a decorrer no preciso momento em que surge, e não por uma apreensão que seja dada com anterioridade.

### 1.2.2 Representação Intuitiva de Uma Imagem

Uma leitura fenomenológica da Imagem Fotográfica acentuará o que é especificamente visual na imagem, focando o aspeto da sua apreensão intuitiva, bem como a sua intencionalidade. Como acabámos de ver, para Husserl, o conhecimento fenomenológico assenta numa apreensão intuitiva dos conteúdos essenciais das nossas representações mentais. Gera-se, assim, na consciência eidética, um objeto ideal dotado de uma identidade, que se pode concretizar em múltiplas determinações. Deste modo, a nossa experiência *é intencional mas não*

---

<sup>67</sup> “Analogies which emerge may suggest presumed likelihoods about concatenations of essences prior to actual intuition, and conclusions may be drawn from them; but ultimately an actual seeing of the concatenations of essences must redeem the presumed likelihoods.” Husserl. *Ideas*, Primeiro Livro: Introdução Geral à Pura Fenomenologia §75, p. 169, [141].



*causalmente provocada*. Ou seja, a experiência de algo que tem um ponto de partida empírico, por exemplo, uma experiência perceptiva, nunca é a mera experiência causal desse algo; é sempre dada intuitivamente como uma expressão conceitualmente apropriada das características essenciais das coisas físicas dadas intuitivamente. Conseguimos, deste modo, elaborar essências morfológicas<sup>68</sup>.

As essências morfológicas, tal como as intuições atuais, são metodologicamente meios a que iremos recorrer para tentar complementar uma leitura epistêmica, numa abordagem à experiência que se pretende abrangente.

Husserl debruça-se exaustivamente sobre a questão da imagem no conjunto dos seus escritos datados entre 1898 e 1925, reunidos numa coletânea que se intitula “Fantasia, Consciência da Imagem e Memória”<sup>69</sup>. São estes os textos que nos acompanharão à medida que formos colocando as questões que nos são pertinentes sobre a imagem fotográfica.

No nono capítulo da obra referida, mais especificamente no Appendix IV ao parágrafo 14, o autor esboça as linhas mestras de uma teoria da imagem enquanto *depiction*.<sup>70</sup> Como referimos anteriormente, uma intuição atual determina uma apreensão direta das essências. A noção de atributo direto remete aqui para uma forma específica de apreensão. Para Husserl, a *apreensão* (*Vorstellung*), pode constituir numa apreensão genuína ou numa apreensão não genuína. Apreensões genuínas traduzem-se nas intuições imediatas, que são *apresentações* (*Präsentation*), são nas suas palavras, objetivações de apresentações genuínas; o agora no agora. Nas *apresentações*, o objeto da apresentação e o ato de apresentação são ambos presentes, no sentido em que ocorrem num agora<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> Cf. Husserl, *Ideas*, Primeiro Livro: Introdução Geral à Pura Fenomenologia, §50, p. 113, [94].

<sup>69</sup> Como referimos, e aqui lembramos, tratam-se de textos entre 1898 e 1925, reunidos postumamente e editados no volume XXIII da série Husserliana, *Phantasie, Bildwusstsein, Erinnerung*, tendo como editor Eduard Marbach, em 1980, Martinus Nijhoff, The Hague, sendo traduzidos para inglês por John B. Brough no volume *Phantasy, Image Consciousness and Memory*, 2005, Dordrecht: Springer.

<sup>70</sup> Cf. Husserl. *PICM*, pp 157 ss, [140] ss.

<sup>71</sup> Na tradução inglesa *Vorstellung* é traduzido por “apprehension”; *Präsentation* por “presentation”, e *Repräsentation* por “re-presentation”. Daí a nossa escolha de termos em português: *Vorstellung*, apreensão; *Präsentation*, apresentação, e *Repräsentation*, re-

Mas, a apreensão genuína, na forma de uma intuição imediata, pode igualmente consistir numa *re-apresentação* (Repäsentation). Nas re-apresentações (que são apresentações re-presentacionais), o ato acontece no presente, agora, mas o objeto não está presente. O não presente é agora re-representado no presente. Re-presentações que resultam de intuições imediatas são as apresentações representacionais da fantasia e da memória. A este grupo Husserl chama re-presentações da memória em sentido amplo.<sup>72</sup>

Um segundo grupo de apreensões são as apreensões não genuínas, nestas incluem-se, para além da apreensão simbólica, as apresentações *em imagem*<sup>73</sup>. Vamos deter-nos nestas apresentações em imagens. São apresentações que não são dadas por meio de uma intuição imediata, isto é, apresentam o objeto como sendo o objeto de outras apresentações, ou apresentam o objeto como análogo de outro objeto, ou ainda apresentam o objeto como algo para o qual o signo aponta. As apresentações em imagem operam por meio de: imagens apresentacionais<sup>74</sup>, as que têm a sua base em percepções; por meio de imagens re-presentacionais, as que são originadas por apresentações re-presentacionais da fantasia (de algo que não recorre à memória).

Ora, são estas apresentações em imagem que constituem as imagens em geral, e as imagens fotográficas em particular. São imagens apresentacionais com base em percepções. Mas o que poderia parecer simples à primeira vista, complica-se porque uma imagem fotográfica tem diversos componentes. Se, por um lado, temos o objeto físico<sup>75</sup>, o suporte da imagem, que é apreendido genuinamente, por outro lado temos o conteúdo da imagem, o referente. O conteúdo da imagem é aquilo para que a imagem aponta e que Husserl denomina sujeito da imagem. Este sujeito da imagem é precisamente apreendido de uma forma não genuína, é uma imagem apresentacional que se funda numa percepção. Husserl identifica ainda um

---

apresentação. Husserl. *PICM*, pp 157 ss, [140].

<sup>72</sup> “Phantasy presentations and memorial presentations: better, memorial presentations in the broader sense.” Husserl. *PICM*, pp 157 ss, [140] ss.

<sup>73</sup> “*Imaging* presentations”, *ibid*.

<sup>74</sup> “Presentational images”, *ibid*.

<sup>75</sup> “[...] A imagem como uma coisa física [...]”, “[...] The image as a physycal thing [...]” Husserl. *PICM*, Appendix I, p. 118, [109].

terceiro componente da imagem, o objeto da imagem, autónomo relativamente àquilo que é descrito na imagem, Dá como exemplo uma fotografia de uma criança, o objeto da imagem da fotografia dessa criança é algo que meramente aparece nessa fotografia, uma imagem de uma criança, imagem essa que nunca existiu nem nunca existirá<sup>76</sup>.

Para compreender melhor a relação em Husserl entre estes três componentes da imagem fotográfica e o seu modo de apreensão não genuína que é a especificamente a apresentação em imagem, recorremos a um texto<sup>77</sup> no qual faz a classificação descritiva das apresentações intuitivas. As apresentações intuitivas subdividem-se em apresentações percetivas e apresentações de imagens; ambas têm em comum o facto de nelas um objeto aparecer, através de um conteúdo, quando esse conteúdo é *experienciado*. Ou seja, um conteúdo presente é apreendido como um objeto. Mas nas apresentações percetivas é o próprio objeto que aparece que é entendido, como apreendido em si mesmo, enquanto que nas apresentações de imagens o objeto entendido e o objeto que aparece não coincidem. O objeto entendido não é o que aparece, mas sim um outro objeto, relativamente ao qual o objeto que aparece, pela sua semelhança, funciona como seu representante. A apresentação de uma imagem relaciona-se assim intuitivamente, indiretamente com o seu objeto.

Como opera então o processo de apreensão de uma imagem para Husserl? Ao ocorrer a apresentação de uma imagem, o seu objeto é apresentado como um análogo do objeto da imagem. Ou seja, deste modo objeto da imagem aparece perante nós. De referir que o objeto da imagem não tem em si um conteúdo, aparece apenas como a apresentação de uma semelhança. Já o conteúdo da apresentação da semelhança é importante. Podemos compreender, assim, que os

---

<sup>76</sup> “A imagem como objeto da imagem *aparecendo* em tal e tal maneira, através de cores e formas determinadas, então não o objeto descrito, o sujeito da imagem, mas o análogo da imagem fantasia. [...] o re-presentante objeto da imagem é também designado como uma imagem.”

“The image as image object *appearing* in such and such a way, through the determinate colors and forms, hence not the depicted object, the image subject, but the analogue of the phantasy image. [...] the re-presenting image object is also designated as an image.”

Husserl. *PICM*, Appendix I, pp 118, ss [109, ss], .

<sup>77</sup> Cf. Husserl. *Ibid.* Appendix I, pp 150, 151 [136, 137].

elementos da imagem funcionam re-presentativamente, como análogos do que é entendido na imagem<sup>78</sup>.

### 1.2.3 Intencionalidade e *Depiction*

Para Husserl, a intencionalidade direciona o ato de conhecimento, individualizando a experiência<sup>79</sup>. Problematisa a intencionalidade como propriedade da consciência que é sempre consciência de algo. Nas suas palavras: “Esta fenomenologia deve trazer para a pura expressão, deve descrever em termos dos seus conceitos essenciais e das suas fórmulas que a regem, as essências que se dão a conhecer diretamente na intuição, e as conexões que têm as suas raízes simplesmente nessas essências. Cada afirmação de essência é uma afirmação a priori, no sentido mais elevado da palavra. É esta esfera que devemos explorar na preparação para o criticismo epistemológico e para a clarificação da lógica pura: as nossas investigações mover-se-ão, assim, neste campo.”<sup>80</sup> A realidade é, deste modo, destituída de uma “essência absoluta”, a sua essencialidade é a de algo que, em virtude da necessidade, é *apenas* intencional, apenas um objeto de consciência, algo apreendido (*Vorstelliges*), na maneira específica da consciência, algo aparente como aparente.<sup>81</sup>

A apreensão das essências, enquanto tais, possui os seus graus de clareza, tal

---

<sup>78</sup> Cf. Husserl. Ibid. Appendix IV, p.158 [140].

<sup>79</sup> Husserl, Edmund. *The Shorter Logical Investigations*, (Trad. J. N. Findlay, a partir da segunda edição alemã do *Logische Untersuchungen*). London: Routledge. 2001. Por nós referido como *LI*. Introdução §1 A Necessidade das Investigações Fenomenológicas como Preliminares ao Criticismo Epistemológico e Clarificação da Lógica Pura, p. 86.

<sup>80</sup> “This phenomenology must bring to pure expression, must describe in terms of their essential concepts and their governing formulae of essence, the essences which directly make themselves known in intuition, and the connections which have their roots purely in such essences. Each such statement of essence is an a priori statement in the highest sense of the word. This sphere we must explore in preparation for the epistemological criticism and clarification of pure logic: our investigations will therefore all move within it.” Husserl, *LI*. Vol. II, Parte 1, Introdução, §1 A Necessidade das Investigações Fenomenológicas como Preliminares ao Criticismo Epistemológico e Clarificação da Lógica Pura, p. 86.

<sup>81</sup> Cf. Husserl. *Ideas*, Primeiro Livro, Parte III, As Considerações Fundamentais à Fenomenologia, §50, p. 113, [94].

como o particular individual que circula perante nós. A cada essência corresponde uma *absoluta proximidade*, na qual, o seu caráter de aquilo que é dado é um absoluto, um puro *aquilo que é dado em si mesmo*. Apercebemo-nos de que aquilo que é dado é objectivo, não porque seja meramente dado, expondo-se a ser visto, mas sim porque *é-nos dado completa e precisamente, tal como é, nele mesmo*<sup>82</sup>.

O que flutua perante nós com falta de clareza, com uma intuição remota, deve ser trazido para a claridade e tornado perfeitamente claro antes de poder ser usado como base para uma intuição eidética válida. Intuição essa, na qual as essências e as relações eidéticas podem alcançar o seu caráter de algo que é dado em si mesmo<sup>83</sup>. Contudo, o mais frequente são as intuições impuras e, neste caso, tornar algo em si próprio implica processos de dois tipos que se combinam: processos de atualização (tornar presente) da intuição e processos para aumentar a clareza do que já foi intuído. Se a clareza é insuficiente relativamente a determinações mais detalhadas das essências, é necessário aproximar particulares únicos exemplificadores, fornecendo traços característicos novos e mais adequados, de modo a salientar os traços confusos e obscuros, para que lhes possa ser dada essa maior clareza.

Tratando-se da percepção externa, o método seguido na apreensão das essências refere-se à essência universal do objeto dessa percepção, e à essência dos seus componentes. Os correlatos universalmente pertencentes podem ser estudados nos limites da sua posição originária. Não são necessários, então, particulares esforços para se alcançar a clareza (esforços esses requeridos para a percepção interna, na qual os fenómenos se podem dissipar pela reflexão). A percepção externa, assim, assegura a sua perfeita clareza relativamente a todos os momentos objetivos efetivamente dados na percepção, sob o modo originário.

A apreensão originária ou genuína em geral, e em particular a percepção externa, assume assim primazia sobre todos os tipos de apreensão (não apenas como ato experienciador para descoberta acerca da identidade fatural, matéria de

---

<sup>82</sup> Cf. Husserl, *Ideas*, Primeiro Livro: Introdução Geral à Pura Fenomenologia, §67, p. 153 [126]. Os itálicos são do autor.

<sup>83</sup> Cf. Husserl. Ibid. §67, p. 153 [126].

que a fenomenologia não se ocupa). É fundacional para descobertas fenomenológicas eidéticas<sup>84</sup>.

A ficção, fantasia, é um elemento necessário na metodologia das ciências eidéticas, como é o caso da fenomenologia. Implica uma liberdade inicial de acesso a possibilidades essenciais com os seus horizontes infinitos de cognições eidéticas. Deste modo, começando com construções da fantasia, alcançamos o pensamento puramente eidético. Depois através de operações como “esboços” fixam-se determinados estádios do processo prévio, tornando-se então mais fácil novamente a apreensão<sup>85</sup>.

Como em cima mencionámos, Husserl não se debruça sobre uma possível “essência absoluta” da realidade, refere apenas um atributo, a essencialidade da realidade. A essencialidade da realidade é algo que é intencional por força da necessidade, é um objeto da consciência, algo apreendido, na maneira específica da consciência; nesse sentido é algo aparente. A intencionalidade é dada pela estrutura qualitativa dos distintos atos da consciência, nos quais se traduz a experiência. Deste modo, a intencionalidade tem como característica intrínseca uma específica direcionalidade, e a experiência possui uma específica estrutura qualitativa que a determina.

No ponto anterior referimos as apresentações intuitivas. Recuperamos o conceito aqui para o relacionar com a específica qualidade da experiência da *depiction* na imagem fotográfica. Husserl refere as *posições intuitivas*<sup>86</sup> como sendo fundadas pelas apresentações intuitivas. Estas *posições* consistem num qualquer tipo de *configuração de uma entidade*<sup>87</sup>. Uma configuração na qual o *ente*<sup>88</sup> de um objeto ou acontecimento é aceite com fundamento em apresentações, sem a respetiva predicação de existência. As posições que intuímos diretamente

---

<sup>84</sup> Cf. Husserl. Ibid. §70, 158 [130].

<sup>85</sup> Cf. Husserl. *Ideas*, Primeiro Livro: Introdução Geral à Pura Fenomenologia §70, 158 [130].

<sup>86</sup> “As posições *intuitivas* formam então aquela classe para a qual as apresentações intuitivas formam a fundação.”

“*Intuitive* positings the form that class for which intuitive presentations form the foundation.”

Husserl. *PICM*, Appendix I, p. 151, [137].

<sup>87</sup> “Grasping of being”. Husserl. *PICM*, Appendix I, p. 151, [137].

<sup>88</sup> “Being”. Husserl. *PICM*, Appendix I, p. 151, [137].

pertencem à classe das apresentações através de percepções, e as posições que intuímos indiretamente ou em imagem, pertencem à classe das apresentações através de imagens. O autor inclui nestas últimas as memórias e expetativas, desde que não sejam mediadas concetualmente.

Para a nossa tese é fundamental esta noção de que as expetativas, tal como as imagens, possam ser-nos apresentadas, qualificadamente, através de posições que intuímos indiretamente. Desenvolveremos este ponto no capítulo intitulado *Imagem Fotográfica e Experiência em Sentido Amplo*.

### **1.3 Metodologia Proposta: uma abordagem epistêmica ampliada à imagem fotográfica, questionando a sua experiência**

Ao longo deste capítulo propusemos uma metodologia que combina duas abordagens metodológicas autónomas, as quais, para o nosso objeto de estudo, são tornadas complementares. Neste ponto pensamos que é útil fazer uma síntese do que foi visto, salientando os traços fundamentais da metodologia proposta.

Nesta investigação procuramos elucidar os processos cognitivos envolvidos na experiência da imagem fotográfica, e, mais precisamente, na experiência da imagem fotográfica enquanto um tipo específico de *depiction*, que é a representação verídica. Deste modo, e abordando a experiência de um ponto de vista amplo, alcançar-se-á o tipo de conhecimento que é transmitido pela imagem fotográfica enquanto representação verídica, assim como fatores que o determinam. Recordamos que pretendemos abarcar uma noção de experiência não restrita, mas que englobe, por um lado, uma análise compreensiva do tipo particular de experiência que é a experiência da imagem fotográfica através de uma explicação num movimento genético. Por outro lado, e num segundo momento, procuraremos descrever determinados aspetos dessa experiência, salientando as suas características intrínsecas.

O nosso ponto de partida é então a imagem fotográfica enquanto uma *depiction* qualificada, uma descrição visual qualificada de algo que é um objeto ou um acontecimento, do mundo físico, representado na imagem. Devemos assim começar por fazer uma aproximação à *depiction*, para, num segundo passo, tentar diferenciar as imagens fotográficas de outras representações descritivas que são também *depictions*.

Sendo o nosso objeto de estudo a imagem fotográfica enquanto *depiction* de algo que é representado nessa mesma imagem, teremos de interrogar a experiência da imagem fotográfica e, desde logo, uma experiência percetiva que permita a discriminação, através da imagem fotográfica, dos seus *depicta*. É neste contexto



de uma *aproximação genética à experiência perceptiva* que tentaremos enquadrar o tipo específico de *depiction* que a imagem fotográfica, enquanto representação verídica, constitui.

A noção de representação verídica contém em si um juízo no que concerne à relação que a representação mantém com o objeto do mundo físico que é representado numa imagem. Haverá então que delinear os traços da imagem fotográfica enquanto representação verídica. Contudo, esse delinear assenta num pressuposto, a saber: a relação entre a representação e o objeto do mundo físico não é uma relação ontológica (no sentido anteriormente delimitado de identidade), mas sim uma relação entre as propriedades visuais aparentes da representação, e as propriedades aparentes do objeto fotografado. O tipo de conhecimento que pretendemos tornar claro no que toca à imagem fotográfica enquanto representação verídica não é um conhecimento acerca da identidade do objeto fotografado, ou acerca das suas características constituintes necessárias. Procuramos esclarecer o conhecimento que é inerente à identificação desse objeto. Ou seja, na pesquisa sobre a identificação do objeto que é representado na imagem haverá que clarificar os processos que permitem a discriminação e o reconhecimento do objeto do mundo físico na imagem fotográfica.

Esses processos de discriminação e reconhecimento do objeto fotografado, que é representado na imagem fotográfica, são processos perceptivos. Assim a nossa investigação funda-se na experiência que não só dá origem, mas também legitima o tipo de representações perceptivas que constituem o conhecimento acerca do objeto representado. Neste caso, o conhecimento cognitivo é, na sua base, um conhecimento perceptivo. A necessidade de investigar este aspeto tomará forma no terceiro capítulo, dedicado exactamente à *Imagem Fotográfica Enquanto Representação Verídica*, e assentará numa abordagem epistémica de raiz perceptiva. Aí, ao abordarmos as representações verídicas, abordaremos de igual modo questões nucleares a uma teoria da fotografia como, por exemplo, a questão de saber como tratar as imagens fotográficas que apresentam dissemelhanças entre as suas propriedades visíveis e as propriedades visíveis do seu *depictum*.

Contudo, o tipo de conhecimento que é transmitido pela imagem fotográfica enquanto representação verídica requer uma abordagem ampla ao tipo de experiência que incorpora. A experiência de um observador dessa imagem fotográfica não se confina ao reconhecimento do que aparece na imagem, fazendo-o corresponder com o objeto ou acontecimento do mundo físico que a originou. Existem outros elementos da experiência que remetem para outro tipo de representações cognitivas que produzem a expectativa de que a representação é, de facto, verídica. Essas expectativas, incluídas numa noção abrangente de experiência, embora não constituam directamente conhecimento, o determinam. E, é nessas expectativas que assenta o carácter epistemicamente privilegiado que os observadores atribuem à imagem fotográfica. Este é um outro momento determinante nesta tese, objeto do quarto capítulo, dedicado à *Experiência* (encarada num sentido amplo, de modo a permitir a sua cabal compreensão), com uma outra abordagem metodológica, visando a descrição desses aspetos particulares da experiência, de forma a evidenciar as suas características intrínsecas.

Determinadas representações cognitivas, as expectativas, são fundamentais ao abordarmos a imagem fotográfica e a sua consideração não pode ser ilidida. Recordamos o seguinte exemplo<sup>89</sup>: um dado particular, uma camélia, é desenhada figurativamente num pedaço de papel. Mantendo a mesma posição, é também fotografada. O observador que vê as duas imagens do mesmo particular produz diferentes representações da existência do objeto descrito, e de como o tipo de representação coincide com o objeto que foi representado. A representação cognitiva da imagem fotográfica e a representação cognitiva do desenho de um mesmo particular são diferentes. Deste modo, uma compreensão ampla do tipo de conhecimento que a imagem fotográfica consubstancia deve assentar numa perspectiva igualmente ampla à experiência dessa imagem. Daí a necessidade de complementarmos uma abordagem epistémica com uma abordagem fenomenológica.

Ao incidirmos sobre a noção de representação verídica estamos a acentuar a relação que essa representação visual mantém com o objeto do mundo físico que é

<sup>89</sup> Cf. p. 23 desta tese.

representado numa imagem. Deste modo, considerando a experiência da imagem fotográfica em sentido amplo, enquanto uma *depiction* que é uma representação verídica, estamos a considerar a imagem fotográfica enquanto um objeto dotado de uma intencionalidade. Dentro da experiência do ver a imagem fotográfica será assim altura de interrogar essa intencionalidade. Que tipo de estrutura qualitativa subjaz à imagem fotográfica? Incidiremos então sobre a imagem fotográfica enquanto um artefacto imaterial, artefacto esse que produz um determinado tipo de representações, cuja experiência implica uma dada intencionalidade. Tomada a imagem fotográfica como um artefacto imaterial, faremos uma aplicação dos princípios teóricos enunciados ao longo deste trabalho articulando o campo da veracidade da imagem fotográfica, com o campo do simbólico das fotografias artísticas. Concluiremos assim as investigações relativas à experiência em sentido amplo da imagem fotográfica, articulando-a com o tipo de representação que é a imagem fotográfica enquanto representação verídica.



## **Capítulo 2 - O Estado da Arte**



Neste capítulo iremos debruçar-nos sobre autores relevantes que abordam a imagem fotográfica desde um ponto de vista epistémico, uma vez que a abordagem epistémica é a abordagem nuclear no contexto da nossa investigação. Iremos entrar em diálogo com estes autores mencionando os conceitos enunciados nas suas teorias que retiramos como fundamentais para a nossa discussão.

Com efeito, uma abordagem epistémica à imagem fotográfica considera-a enquanto meio através do qual obtemos conhecimento acerca daquilo que é fotografado. É um tipo privilegiado de conhecimento quando comparado com outro tipo de representações, mesmo outro tipo de representações descritivas verídicas, tais como palavras ou imagens pictóricas que reportem uma paisagem ou um acontecimento.

Nestas representações descritivas verídicas existe um nexo de causalidade entre a representação e o que é representado: o observador executa a representação com base no que experiencia diretamente. Muitas vezes essa ligação causal assume mesmo um valor de prova, pense-se nos desenhos de carácter científico ou executados no contexto de perícias criminais. Mas, em termos de senso comum, as expectativas relativamente a essa ligação entre a representação e o seu objeto são maiores quando se tratam de imagens fotográficas. Estando as imagens fotográficas digitais amplamente presentes no nosso quotidiano e, sendo a fotografia um meio que, a partir da sua difusão permite manipulações - desde o enquadramento, à exposição ou à revelação e posterior impressão - ainda subsistem essas expectativas. Ou seja, ainda persistem expectativas ancoradas na estrutura inicial da *fotografia enquanto aparelho ligado a uma tecnologia*<sup>90</sup>.

Assim, o ponto de partida para uma ampla plêiade de autores que se dedicam a uma abordagem epistémica à fotografia, ainda que não explicitamente, é o facto de, precisamente, no nosso contexto cultural, se considerar a fotografia como um meio com um carácter epistemicamente superior quando comparado com outras representações descritivas. A maior parte da literatura interroga-se sobre o porquê deste carácter considerado epistemicamente privilegiado das imagens

---

<sup>90</sup> Iremos abordar este assunto nas pp. 138, ss desta tese.

fotográficas, quer sobre os temas concomitantes relativos ao tipo de conhecimento a que as imagens fotográficas nos dão acesso, e ao tipo de justificação que esse conhecimento envolve.

Vamos então abordar estas questões, aproveitando o *Estado da Arte* para enunciar as questões determinantes no contexto desta tese.



## 2.1 . *Depiction*

As imagens fotográficas são descrições (*depictions*). Enquanto descrições, são objetos visuais autônomos relativamente aos objetos descritos. Uma descrição enraíza-se numa relação de semelhança que parte das características sensíveis do objeto descrito e que assim se transformam em características visíveis através da imagem. A abordagem epistémica à imagem fotográfica é também possível partindo da sua função de descrição. Neste caso, a pergunta que se coloca é como obter conhecimento; e para a maioria dos autores esse conhecimento traduz-se em informação, acerca dos objetos fotografados. Mas é uma informação obtida partindo das características visíveis da imagem fotográfica e da sua respetiva relação de semelhança relativamente às características sensíveis do objeto fotografado.

É consequentemente o nosso ponto de partida uma perspetiva da imagem fotográfica partindo do seu caráter de descrição. Vários autores interrogam como obter informação acerca do que nos rodeia tendo como fonte própria noção de descrição (*depiction*) inerente à fotografia. Partiremos da teoria fundadora de Kendall Walton, que acentua não o conhecimento cognitivo, mas apenas a produção de informação e o valor da experiência de ver uma fotografia, para de seguida dar especial relevo a uma outra neste contexto da imagem fotográfica enquanto *depiction*, a de Meskin e Cohen. A segunda perspetiva que iremos acentuar tem como autor John Zeimbekis e, em bom rigor não é uma teoria de descrição (*depiction*) e sim uma teoria da *referência*, que conduz a um tipo específico de pensamentos, os pensamentos descritivos ou atributivos. Inserimo-la neste ponto porque a sua argumentação e os autores com que dialoga remetem para uma teoria da descrição.

Salientamos estas teorias, quer por serem significativas dentro desta temática, com tipos de fundamento distintos, quer por a nossa perspetiva estabelecer pontos de comunicação relativamente a elas. A primeira tem como

fundamento a experiência perceptiva, relacionando-a com uma teoria de estados informacionais ligando-as às fotografias; a segunda aborda o estatuto epistémico da imagem fotográfica sobre o prisma dos conteúdos cognitivos que estas despoletam, fundando-se numa teoria da referência.

Na sequência da teoria de Walton, sobre a qual nos debruçaremos seguidamente, Jonathan Cohen e Aaron Meskin<sup>91</sup> defendem que adquirimos conhecimento, através das imagens em geral, na medida em que obtemos informação proposicional. A sua abordagem específica ao tipo de informação que a imagem fotográfica nos dá sobre o que é fotografado assenta, não em perspetivas baseadas em *doxas*<sup>92</sup> sobre a localização de um objeto, mas na determinação do próprio processo perceptivo. Assim, partem da noção de transmissão de informação, elaborada por Fred Drestke<sup>93</sup>, como sendo uma ligação de suporte fatural e natureza probabilística entre duas variáveis. Deste modo, a informação obtida pressupõe uma conexão fatural (*counterfactual*<sup>94</sup>) e de natureza probabilística entre dois acontecimentos

O tipo de informação que as imagens fotográficas especificamente transmitem é, para os autores, um tipo de informação espacialmente agnóstico. Isto é, as imagens fotográficas transmitem informação acerca das propriedades visíveis daquilo que é fotografado, mas não acerca da localização espacial dos objetos fotografados relativamente ao corpo do observador. O especial estatuto epistémico da fotografia advirá, assim, do facto de os observadores tipicamente categorizarem as imagens fotográficas como pertencendo ao tipo de imagens que transmitem informação acerca das propriedades visíveis do que é fotografado. São as características contingentes, ancoradas nas histórias do seu uso (e não apenas na sua materialidade, característica necessária), que impedem que informação transmitida

---

<sup>91</sup> Cohen, Johnathan e Meskin, Aaron. “On The Epistemic Value of Photographs” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62(2) 2004, pp. 197-201. Por nós referenciado como EPP  
Cohen, Jonathan. M., Aaron. “Photographs as Evidence”, in *Photography and Philosophy, essays on the pencil of nature*. (Scott Walden, ed. ). Chichester: Wiley- Blackwell, 2010. Por nós referido como PE.

<sup>92</sup> Os autores referem a *doxa* como uma convicção prévia, uma capacidade necessária para fornecer crenças verdadeira. Cf. “Photographs as Evidence”, p. 82.

<sup>93</sup> Drestke, Fred. *knowledge and the Flow of Information*. Cambridge MA: MIT Press, 1981.

<sup>94</sup> Cf. Cohen, e Meskin, PE, p. 72.

possa ser classificada como uma convicção verdadeira (*true belief*), doxastica, ou construída como cognitiva. É um tipo de informação não proposicional, logo excluída da dicotomia verdadeira/falsa.

John Zeimbekis<sup>95</sup>, por seu turno, perspetiva um tipo de conhecimento fornecido, em casos excepcionais, pela imagem fotográfica baseando-se numa filosofia da linguagem e de uma teoria da referência; mais especificamente na premissa que é necessária uma determinada condição cognitiva, representações descritivas identificativas ou convicções atributivas apropriadas (uma abordagem que parte de *doxas*) para que o sujeito possa distinguir entre o referente de uma percepção dada, e outros particulares, sabendo-se então sobre que particular pensa. E saber especificamente sobre que referente pensa o sujeito é, para o autor<sup>96</sup>, um requisito necessário para que os conteúdos descritivos possam corresponder a um pensamento singular e aos nossos conhecimentos, caso contrário uma percepção de um particular pode dar origem não a um pensamento singular (*de re*) mas sim a múltiplos conteúdos.

Zeimbekis, em suma, analisa o estatuto epistémico da fotografia partindo da seguinte questão: podem as fotografias originar pensamentos singulares, isto é, pensamentos que fazem referência, sem a mediação de conteúdos descritivos? O autor articula as relações entre laços causais, não concetualidade e referência quando da percepção fotográfica, para concluir que<sup>97</sup>: nas imagens fotográficas os laços causais permitem que se transmita informação de modo não concetual e que se representem propriedades determinadas. É esta representação de propriedades determinadas que confere à fotografia a possibilidade de produzir referência através de descrições identificativas. Contudo, no caso geral, não são os laços causais que conferem à fotografia a possibilidade de referência. O caso geral é aquele em que percebemos uma fotografia sem aceder ao contexto que lhe daria o seu valor referencial, ou seja, sem possuímos convicções independentes sobre o

---

<sup>95</sup> Zeimbekis, John. “Le Statut Épistémique des Photographies” in *Ce que L'Art nous Apprend*. Darsel, Sandrine & Pouivet, Roger (ed.s), Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 127-139.

<sup>96</sup> Cf. Zeimbekis. “Le Statut Épistémique des Photographie”s p. 133.

<sup>97</sup> Cf. Zeimbekis. Ibid. pp. 138, 139.

seu contexto de produção. Neste caso geral, há sempre o risco de referencia múltipla. Só em certas condições as fotografias originam pensamentos singulares (referenciais, sem a mediação de conteúdos descritivos). Para tal, o observador tem de ter um contato com o contexto de produção, ou ter convicções identificativas apropriadas a propósito desse contexto.

Como já referimos, ambas as perspectivas que resumidamente mencionámos têm como ponto de partida o trabalho, preliminar e fundador relativamente a vários campos da imagem fotográfica, de Kendall Walton<sup>98</sup>, que passamos agora a expôr.

### 2.1.1 A transparência.

Em “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism”, texto de 1984, Kendall Walton coloca as grandes questões que informam o debate sobre uma filosofia da imagem fotográfica contemporânea, incluindo o porquê de um estatuto considerado epistemicamente superior das imagens fotográficas quando comparadas com outras representações descritivas.

Como o título indica, Walton atribui à fotografia uma característica distintiva, a de ser um *medium supremamente realista*<sup>99</sup>. Mas não no sentido de ser um culminar de um progresso relativamente ao tipo de representação implicado na demanda pós-renascentista pelo realismo. Lembremos que este realismo insistia nas técnicas de perspectiva e modelado, do retratar detalhes comuns e pequenos incidentes, cuidado com a luz... Neste contexto, para Walton, a diferença entre a imagem fotográfica e outros tipos de representação seria uma diferença de grau e não diferença entre a imagem fotográfica *enquanto tal* e pinturas e desenhos *enquanto tais*<sup>100</sup>. Até porque as pinturas podem ser tão realistas como as mais realistas imagens fotográficas e, inversamente, as fotografias podem em vários aspetos não ser muito “realistas”, isto é, podem ser desfocadas e não ter a correta

<sup>98</sup> Walton, Kendall. “Transparent Pictures”, pp. 14-49.

<sup>99</sup> “That photography is a supremely realistic medium...” Walton, “Transparent Pictures”, p.16

<sup>100</sup> Cf. Walton. Ibid. p.18.

exposição.

Por outro lado, não há motivo para crer que o observador tem a *ilusão*, ao ver a imagem fotográfica, de que está de facto a ver o que foi fotografado, a ver o mundo. Com efeito, o autor refere que a bidimensionalidade das *fotografias*<sup>101</sup>, as suas molduras, o contexto no qual são vistas, impedem que se confundam as fotografias com o que é fotografado. Fotografias parecem aquilo que são, fotografias. Nem se trata do facto de a nossa experiência de ver as imagens fotográficas se aproximar da experiência de ter uma ilusão. O acento do autor é colocado no *especial realismo* da fotografia. E se, segundo Walton, André Bazin atribui esse facto ao serem produzidas mecanicamente, independentemente do que aparentam, Walton discorda, o que torna a fotografia especial é o facto de ser sempre uma fotografia de algo que existe: “ Mesmo quando a fotografia retrata não-entidades como lobisomens e Marcianos, ainda assim são fotografias de coisas efetivas (actual things): atores, palcos, factos. As pinturas não precisam de retratar coisas efetivas.<sup>102</sup>”

A natureza especial da fotografia revela-se se a pensar-mos como uma contribuição para a tarefa de ver . A invenção da câmara não só nos forneceu um novo meio para fazer imagens, nem imagens de um tipo especial, possibilitou-nos igualmente um novo modo de ver. Daí que a tese de Walton seja a de que as fotografias são *transparentes*, vemos o mundo *através* delas. Tal como os microscópios e os telescópios, a fotografia é um auxiliar especialmente versátil relativamente à visão. Com o seu auxílio vemos não apenas o que é pequeno e distante mas também conseguimos olhar para o *passado*. Este conceito de transparência necessita de ser explicitado. Walton indica casos que o clarificam: ao olhar para uma fotografia antiga dos seus antepassados não se trata de o observador ter a *impressão* que vê os seus antepassados; também não se trata de a fotografia *suplementar* a visão ao ajudar-nos a ver coisas que não vemos

---

<sup>101</sup> Mantemos aqui a designação de Walton de fotografias ao expor o seu pensamento, e não a nossa (imagens fotográficas).

<sup>102</sup>“Even when photographs portray such non entities as werewolves and Martians, they are nonetheless photographs of atual things: actor, stage sets, costumes. Paintings needn’t picture atual things” Walton, “Transparent Pictures”, p.20.

normalmente; nem defende que as fotografias são *duplos* ou *reproduções* de objetos, ou seus substitutos. “A minha pretensão é que *vemos* literalmente, os nossos parentes já mortos quando vemos as suas fotografias.”<sup>103</sup>

A fundamentação reside no conceito de ver. Para Walton, *ver* um bisavô numa fotografia e *ver* um pai em frente a nós são dois casos com uma base comum, um tipo natural ao qual ambos pertencem. Relativamente às fotografias, para ser mais rigoroso, retifica que *percebemos* o nosso bisavô mas não o *vemos*, sendo *ver através das fotografias* (“*seeing-through-photographs*”)<sup>104</sup> um modo de percepção distinto da visão. Concede que pode ser um meio indireto de ver. Ver diretamente, e ver com a ajuda da fotografia, são diferentes modos de percepção. Mas, sendo embora duas formas de percepção distintas, são duas experiências de ver semelhantes, tal como com um microscópio, ou através de um espelho de distorção, ou debaixo de água, ou ainda em determinadas circunstâncias de luz, se vê indiretamente, mas são ainda formas de ver.

Assim, o núcleo do seu pensamento radica num conceito alargado de ver: ver pode implicar tanto conhecimento, como valor acerca do que vemos. Nesse sentido, muitas vezes vemos sem aprender muito acerca do que vemos, mas atribuímos valor independentemente do que aprendemos. Por exemplo, no caso das fotografias acerca dos nossos entes queridos, não esperamos adquirir informação relevante vendo imagens fotográficas que frequentemente escrutinamos, mas podemos *ver* os nossos entes queridos outra vez e *isso* é o que nos é importante. Para Walton, claramente o caráter epistémico das imagens fotográficas convive com uma dimensão de valor, isto é, uma dimensão afetiva, o que nos é mais pungente.

A transparência é uma característica da fotografia que não se aplica às pinturas. Ao ver um retrato pintado de uma pessoa, só ficcionalmente vemos essa pessoa. A distinção assenta entre ver realmente algo através de uma fotografia, e ver ficcionalmente algo diretamente. Se se tratasse apenas da aparência das imagens fotográficas, não haveria diferença fundamental entre fotografias e

<sup>103</sup> Cf. Walton. Ibid. p. 20.

<sup>104</sup> Mantiveram-se os itálicos do autor nesta página.

pinturas. Walton dá o exemplo do autorretrato do artista Chuck Close<sup>105</sup>, uma pintura hiperrealista de grande minúcia e riqueza de detalhes. Caso pensássemos que era uma fotografia e mais tarde viéssemos a descobrir o que na realidade é uma pintura, essa descoberta seria um sobressalto, ao que acrescentaria sentirmo-nos “menos em contato com” o próprio Chuck Close. A explicação avançada é a de que, em primeiro lugar, estaríamos mesmo a ver a pessoa retratada, e depois perceberíamos que isso não acontece, que apenas o vemos ficcionalmente.

Por outro lado, colocado perante a questão de a fotografia ser um *medium* especialmente rigoroso, argumenta que as suas “distorções” ou “faltas de rigor” não são razões suficientes para se negar que vemos através delas. Isto porque a teoria da percepção de Walton engloba o específico conceito de *ver* enraizando-o numa teoria causal: ver algo é ter experiências causadas - de um determinado modo - pelo que é visto. E essas experiências podem sofrer a intervenção de outra pessoa, ou seja, a intervenção de um operador não interfere na causalidade da imagem fotográfica. Se a fotografia é um meio particularmente expressivo, isso não a torna opaca mas sim um meio a que a arte pode justamente recorrer. Também não é necessário que o observador esteja familiarizado com as convenções da fotografia; para ver os objetos através da fotografia, o observador não necessita de conhecer a “língua” da fotografia e ler os seus “símbolos”<sup>106</sup>.

Transparência é então a forma como adquirimos informação através da fotografia. Mas, como vimos anteriormente, nem todos os tipos de informação obtida produzem conhecimento. Walton refere por analogia as imagens de espelhos, indicando-nos<sup>107</sup> que as pessoas podem olhar para um espelho e formar as suas convicções acerca das coisas reflectidas com base no que vêem. Mesmo que essas convicções sejam verdadeiras, não constituem conhecimento, o que contudo não impede que possam *ver* através do espelho.

Walton implica que nem toda a transmissão de informação constitui conhecimento, nomeadamente a indireta (o caso da fotografia). O tipo de

---

<sup>105</sup> Cf. Walton. Ibid. p. 27.

<sup>106</sup> Os parênteses desta página são os do autor.

<sup>107</sup> Walton, “Transparent Pictures”, p. 33.

informação que a fotografia transmite, não constituindo conhecimento, faz parte do processo perceptivo em sentido amplo, sendo isso que a distingue das representações descritivas que são ficcionais. Fotografias não são representações, são produtos em consonância com o nosso mecanismo perceptivo, auxiliando a visão. Essa é a sua verdadeira natureza diferenciadora, não o facto de resultarem de um aparelho mecânico, nem de serem especialmente rigorosas quanto ao detalhe e à sua capacidade de descrição (apenas uma diferença de grau).

Para uma clarificação entre representações descritivas e imagens fotográficas, propõe-nos que imaginemos um explorador que emerge de uma selva da África central com fotografias de um dinossauro que são reveladas de imediato. Essas fotografias podem convencer-nos que existe um dinossauro na selva. Caso em vez de fotografias trouxesse desenhos de um dinossauro a nossa reação poderia não ser a mesma. A diferença reside em que, no caso dos desenhos, confiamos no facto de o desenhador acreditar que existe um dinossauro na selva, apenas confiamos no seu julgamento, a nossa informação é em segunda mão. Isto não acontece com as fotografias, em que a informação é-nos fornecida em primeira mão. Embora haja uma dependência fatural entre ambos conjuntos de imagens da cena na selva, a forma como confiamos no fotógrafo quando as suas fotografias nos convencem da existência do dinossauro difere significativamente da forma como confiamos no artista quando somos persuadidos pelos seus desenhos. O que a fotografia mostra é determinado pelo que realmente está em frente do fotógrafo, independentemente do que ele pensa.

Walton não defende uma teoria da percepção com uma ligação necessária entre ver e acreditar: trata-se do modo como as fotografias são independentes das convicções dos seus produtores, são causalmente dependentes da cena fotografada. Para que se veja a imagem retratada através da fotografia (*see through*), o observador tem de ter experiências visuais que não dependam do produtor da mesma maneira como acontece nas pinturas<sup>108</sup>. Recorre à distinção de H. P. Grice entre sentidos naturais e não naturais. Os sentidos naturais caracterizam-se pelo

---

<sup>108</sup> Cf. Walton, "Transparent Pictures", p.38.



facto de, se algo significa N (“sentido natural”<sup>109</sup>) então *p* origina *p*. E é esta característica que confere a precisão e rigor à fotografia, não o facto de se estar informado quanto ao tipo de câmara utilizado, como o filme foi processado ou outras circunstâncias relevantes. Pensar as fotografias como necessariamente rigorosas é pensá-las como especialmente próximas dos factos. Sentidos não naturais, como os símbolos, são pensados como intermediários que estão entre nós e os factos, enquanto que as fotografias enquanto portadoras de sentidos naturais são necessariamente rigorosas. E a nossa consciência de que o são afeta a nossa experiência percetiva. O que não impede que as fotografias sejam enganadoras, mas o erro não é sobre uma divergência entre a relação sobre se as fotografias significam N e a realidade, e sim acerca do que N significa.

A teoria da percepção de Walton determina, então, que perceber algo é estar em especial contato com esse algo de certa maneira. Uma conexão mecânica como a fotografia reflete esse contato, enquanto que a pintura e a sua conexão humanamente mediada não. Assim, o contato percetivo não implica um adquirir necessário de conhecimento cognitivo. Inquirir sobre as coisas examinando suas fotografias é análogo ao inquirir as coisas olhando diretamente para elas, contrariamente ao inquirir através de outras descrições. Isto porque existem correspondências entre o modo como percebemos e “o modo como o mundo realmente é”<sup>110</sup>, de forma que a estrutura do processo percetivo comporta importantes analogias com a estrutura da realidade. Por esta razão, quando percebemos estamos intimamente conetados com o que é percebido, e quando observamos uma fotografia sentimo-nos também próximos das coisas que vemos através das fotografias. E se o próprio contato percetivo pode ser pensado como mediado (através de espelhos ou fotografias, por exemplo) essa mediação é um meio de manter o contato, o contato percetivo com o mundo. A capacidade da fotografia de “revelar a realidade”<sup>111</sup> é importante, e daí advém o fundamento da sua transparência, daí também que se possa falar em realismo fotográfico.

---

<sup>109</sup> “Natural meaning”. Walton, “Transparent Pictures”, p.39.

<sup>110</sup> “The way the world really is”, Walton. Ibid. p. 46.

<sup>111</sup> Cf. Walton. Ibid. p.48.As aspas são do autor.

Em suma, de Walton retiramos a característica de as fotografias, tal como espelhos ou telescópios, serem auxiliares da visão, no sentido em que os seus mecanismos percetivos inerentes são semelhantes aos mecanismos percetivos da visão, os quais, por sua vez, comportam analogias com a estrutura da realidade; daí que sejam pensados como em especial contato com o que descrevem, daí a sua especial precisão e rigor. Esta analogia suporta o facto de a fotografia deter, em termos de referência, um sentido natural, não mediado; por isso se fala na sua transparência, e concretamente no realismo da imagem fotográfica.

### **2.1.2 A Informação Espacialmente Agnóstica.**

Jonathan Cohen e Aaron Meskin, nos dois textos acima referidos, configuram uma teoria epistémica da imagem fotográfica enquanto representação descritiva. Contrariamente a Walton, não perspetivam a imagem fotográfica como transparente, equiparada a mecanismos e dispositivos que auxiliem o ato de ver, próteses da visão, tais como telescópios, microscópios, binóculos, óculos ou espelhos. Defendem, no entanto, o carácter epistemicamente superior das fotografias relativamente a outras representações descritivas<sup>112</sup>, tais como desenhos ou pinturas. Mais ainda, as fotografias detêm um valor de prova superior quando comparadas com pinturas, retratos, ou mesmo pinturas verídicas. Este estatuto fundamenta-se, por um lado, na relevância<sup>113</sup> deste tipo de imagens para os sujeitos, e nas suas expectativas acerca desses tipos. Por outro lado, funda-se igualmente em características contingentes das fotografias enquanto tipos representacionais. Para estes autores, a experiência visual fornecida pela fotografia difere da experiência visual obtida pelo nosso sistema percetivo, com a qual nos situamos no mundo. As fotografias terão um estatuto específico, epistemicamente superior, quer em comparação com outras representações descritivas, quer em comparação com outro tipo de transmissores de informação visual, como os que

---

<sup>112</sup> "Depictive representations". Meskin e Cohen, EVP, p. 210. Ver nota 83.

<sup>113</sup> "Salience". Meskin e Cohen. Ibid.

nos fornecem informação visual espacial acerca dos objetos que nos rodeiam. Partindo da premissa de que as fotografias não são transparentes, o que então as diferencia das próteses visuais mencionadas?

Vamos então agora abordar esta questão: os autores mencionados, ao defenderem a não transparência das fotografias, acrescentam um elemento fundamental ao ato perceptivo comum de ver. Um elemento relativo ao conhecimento por parte do observador da sua posição no contexto das relações espaciais, nas quais se insere o objeto. Elemento esse que se denomina espaço egocêntrico<sup>114</sup>, e o conhecimento por parte do observador das relações espaciais é uma solução que implica a imposição de uma *doxa*<sup>115</sup> à distinção entre fotografias e próteses visuais. Para Meskin e Cohen, a sujeição a um elemento que comporta uma *doxa* - no caso, o conhecimento acerca da localização egocêntrica dos particulares (objeto da fotografia) - é sujeitar o ato perceptivo de ver a fotografia ao conhecimento acerca do espaço do objeto fotografado. No entanto, são duas coisas não equivalentes; uma é um ato perceptivo, e a outra uma convicção acerca do específico conteúdo da fotografia (dos seus particulares).

O caminho para os autores mencionados é então diferenciar a fotografia dos casos genuínos de visão com recurso a próteses visuais, através da noção de “informação espacial egocêntrica”<sup>116</sup>, evitando assim o recurso a uma *doxa* relativamente aos particulares de cada específica fotografia. Para tal, partem do conceito de transmissão de informação, tal como Drestke o postulou, e que vamos salientar como noção relevante mais à frente<sup>117</sup>: a transmissão de informação é um tipo de conexão entre duas variáveis com uma base fatural, de natureza probabilística (tida como objetiva)<sup>118</sup>. O exemplo indicado por Meskin e Cohen

---

<sup>114</sup> “Egocentric space”. Meskin e Cohen, EVP, p. 201.

<sup>115</sup> Lembramos que os autores referem a *doxa* como uma convicção prévia, uma capacidade necessária para fornecer crenças verdadeira. Nota nº 84, pg 63 desta tese.

<sup>116</sup> Esta informação, não implica, como referimos um recurso a uma *doxa*, nem se trata de informação cognitiva. Cf. Meskin e Cohen, PE, p. 82.

<sup>117</sup> Drestke, Fred. *Knowledge and the Flow of Information*, MIT Press, 1981.

<sup>118</sup> Concordamos com Meskin e Cohen que a transmissão de informação que opera na imagem fotográfica é de base fatural e de natureza probabilística - com base precisamente na noção de transmissão de informação de Drestke. Mas, como iremos adiante argumentar, discordamos quanto à natureza da informação. Nesta investigação, salientamos que se trata de informação perceptiva, que a um nível inicial do processo cognitivo.

remete para um termómetro num quarto: o estado do termómetro transmite informação acerca da temperatura no quarto, na medida em que se verifica uma conexão probabilística objetiva entre os dois. Com efeito, se a temperatura no quarto for 30°, a probabilidade da leitura no termómetro ser 30° é muito maior do que a leitura no termómetro não ser 30°<sup>119</sup>. A relação probabilística é suportada pela relação fatural entre a temperatura do quarto e a leitura no termómetro. Aplicado às representações descritivas, um processo visual indicial (que é próprio da imagem fotográfica) transporta informação acerca de um dado objeto, no caso de haver uma relação probabilística objetiva entre o processo indicial e as características relevantes do objeto em consideração<sup>120</sup>. Apoiando-se nesta noção de transmissão da informação, os autores propõem que a condição necessária para ver um objeto não passa, nem pelas convicções, nem pelo conhecimento acerca da localização desse objeto. A condição mencionada respeita ao facto de a experiência visual relevante ser produzida por um processo que transmite informação espacial egocêntrica acerca do seu *depictum* -o objeto percebido-, à qual denominam informação *e*.

Por esta razão, o processo visual de ver as fotografias não é um processo percetivo de ver um objeto, uma vez que não respeita esta condição. Contrariamente, uma prótese visual já transmite informação acerca da localização espacial egocêntrica dos objetos percebidos. No sentido anteriormente apontado, uma alteração na localização egocêntrica do objeto provoca uma alteração na imagem produzida pela prótese, existindo uma relação probabilística entre a localização mencionada e a imagem da prótese. Já uma alteração na localização egocêntrica do objeto que foi fotografado não altera a imagem fotográfica; os autores dão como exemplo a situação de nos podermos mover numa divisão com uma fotografia na mão, alterando deste modo a nossa posição relativamente aos objetos sem que isso altere a imagem fotográfica.

Os processos visuais podem então transmitir dois tipos de informação: informação acerca da localização egocêntrica dos objetos representacionais (até

---

<sup>119</sup> No caso de o termómetro funcionar corretamente.

<sup>120</sup> Cf. Meskin e Cohen, PE, p. 74.

aqui referida como “informação *e*”) e, por outro lado, informação acerca das propriedades visualmente acessíveis do objeto representacional (ique denominam “informação *v*”). Os processos visuais do segundo tipo são de informação espacialmente agnóstica, *não transmitindo conhecimento acerca das relações espaciais dinâmicas*. Existem assim processos visuais que não garantem o ver um objeto. Há que recorrer à análise da relação probabilística entre as respetivas bases factuais<sup>121</sup> (ou seja, entre os tipos de indícios descritivos configurados pela imagem e as características relevantes do objeto) para os determinar.

Qual então a importância epistémica da fotografia enquanto representação descritiva<sup>122</sup>, se dá origem a processos que não permitem ver o objeto? A esta interrogação os autores respondem que, as fotografias, enquanto transmissoras de informação espacialmente agnóstica, possuem um valor epistémico específico, não detido por outro tipo de transmissores de informação.

Casos há em que não é permitida a obtenção de informação de tipo *e*, mas que se adequam à nossa necessidade de obter informação de tipo *v*. São precisamente estes os casos em que o valor epistémico da fotografia se revela. No processo percetivo normal obtemos informação acerca das propriedades visíveis do objeto, informação *v*. Na medida em que esse mesmo processo também nos fornece informação espacialmente determinada acerca do objeto em questão, informação *e*, os dois tipos de informação são então indissociáveis. O mesmo acontece com o processo de ver um objeto através de próteses visuais.

Mas as fotografias têm a capacidade de nos fornecer discriminadamente apenas um tipo específico de informação, só nos oferecem informação espacialmente estática. As fotografias são uma fonte pouco exigente de informação acerca das propriedades visualmente acessíveis dos objetos, que funciona mesmo quando não obtemos informação acerca da localização egocêntrica dos objetos fotografados. E muitas vezes encontramos-nos em situações em que necessitamos desse tipo específico de informação, sem que estejam preenchidos os pressupostos para que possamos obter também informação espacialmente determinada acerca do

<sup>121</sup> “Token counterfactuals”, Meskin e Cohen, PE, p 87.

<sup>122</sup> “Depictive representation”, Meskin e Cohen, PE, p.83.

objeto a descrever. Nestas situações, as fotografias revelam o seu valor epistémico relativamente ao processo perceptivo normal de ver um objeto. Com efeito, se tomarmos como exemplo de *depictum* de uma fotografia uma flor, a fotografia transmite informação acerca do seu tamanho e forma. Mesmo que possa distorcer esses parâmetros ou até enganar-nos, ainda assim transmite informação acerca dos mesmos. A relação probabilística informacional mantém-se, porque se o tamanho e a forma (propriedades visuais) da flor descrita tivessem sido diferentes, a imagem fotográfica indicial descrita também teria sido diferente<sup>123</sup>.

Se existem indícios descritivos de outros tipos, o que diferencia a fotografia então de outras representações descritivas também assentes em indícios, como por exemplo pinturas-retratos realistas ou desenhos feitos com valor de prova em tribunal? Uma resposta pode passar pelo aferimento da automaticidade da fotografia, isto é, da falta de mediação do operador no processo da sua produção. Essa todavia não é a posição de Meskin e Cohen, que reconhecem o processo fotográfico como mediado pela intencionalidade, logo o seu estatuto epistémico não deriva dessa automaticidade. A sua proposta passa pela tese de que o que distingue as fotografias de outros indícios espacialmente agnósticos é o facto de a fotografia ser saliente para os observadores de um modo que esses outros indícios não são.

A saliência traduz-se em, na ausência de conhecimento independente acerca da veracidade de indícios espacialmente agnósticos, os observadores tomarem as imagens que vêm como fotografias, quer dizer, como fotografias enquanto um dado tipo, como imagens que constituem provas de proposições acerca das propriedades visualmente acessíveis dos seus objetos representacionais.

Contudo, já não farão o mesmo em relação ao tipo pinturas-retrato; ou seja, na ausência de conhecimento acerca do contexto em que foram produzidas, tomarão essas pinturas como simples pinturas e não como pertencentes ao tipo pinturas-retrato, ainda que verídicas. A origem desta saliência não é necessária, não radica apenas na natureza material das diversas classes de representações

---

<sup>123</sup> Cf. Meskin e Cohen, PE, p. 74.

descritivas. É contingente, assenta também na história dos usos destes diferentes media, deste modo, o especial estatuto das fotografias é contingente, dependente quer da história das práticas representacionais, quer da nossa psicologia perceptiva.

Em suma, da posição de Meskin e Cohen retiramos que as fotografias enquanto representações descritivas, contêm em si *indícios*. Partindo desse pressuposto, recorrem a uma noção de transmissão de informação de base probabilística (não concetual) aplicada aos processos visuais. Como referimos, um processo visual indicial transporta informação acerca de um dado objeto no caso de haver uma relação probabilística objetiva entre o processo indicial e as características relevantes do objeto em consideração. Nas fotografias, o valor epistémico resulta de serem fontes privilegiadas de informação espacialmente agnóstica, por um lado. E, por outro lado, as expetativas que os observadores detêm acerca das fotografias influenciam a sua atitude relativamente ao estatuto das fotografias percebidas, enquanto imagens indiciais objetivamente ligadas aos seus *depicta*. O valor epistémico das fotografias advém então, em primeira instância para os autores, da sua consideração enquanto transmissoras de informação de um dado tipo. A informação que transmitem respeita às características visuais dos seus *depicta* e é com base nela que posteriormente se formam as expetativas (concetuais) dos observadores.

### 2.1.3 A Referência e a Mediação de Conteúdos Descritivos

John Zeimbekis, num artigo de 2008 que se intitula precisamente “Le Statute Épistémique des Photographies”<sup>124</sup>, recoloca o ponto de vista relativamente à questão epistémica das fotografias, deslocando-o de uma teoria que se constrói sobre os processos visuais envolvidos na perceção de uma imagem fotográfica,

<sup>124</sup> Zeimbekis, John. “Le Statut Épistémique des Photographies”, in *Ce que L'Art nous Apprend*. S. Darsel and R. Pouivet (ed.s). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 127-139. Por nós referido como SEP.

para uma teoria sobre a *referência*. Enquanto que a primeira abordagem é uma abordagem não cognitiva<sup>125</sup>, a segunda é já uma abordagem cognitiva, envolvendo desde logo os pensamentos diretamente despoletados pelas fotografias. Insistimos nesta distinção porque será relevante para a nossa tese, na qual discriminaremos (seguindo a investigação percetiva de base neurofisiológica) preceitos visuais, e conceitos, sendo os primeiros o fundamento da nossa abordagem enquanto campo epistémico percetivo.

Voltando a Zeimbekis, a sua pergunta epistémica é a seguinte: como podem as fotografias contribuir para formar as nossas convicções sobre o mundo dos particulares? Para que isso possa acontecer é necessário que as fotografias originem pensamentos singulares e referenciais. Se tal não se verificar as fotografias podem ser, quanto ao sujeito, relativas a outros particulares que não os seus referentes causais, por originarem pensamentos atributivos ou gerais. Para o autor, existem duas orientações pelas quais se pode optar, tomando em consideração a fotografia enquanto veículo do despoletar de pensamentos singulares e referenciais: a primeira perspectiva a fotografia como causalmente ligada aos seus referentes - logo, ao perceber uma fotografia seriam despoletados conteúdos mentais a propósito desse *relatum* causal – como sendo relativa a uma *res*. Desta forma as fotografias provocariam pensamentos singulares apenas na medida em que esses pensamentos estivessem causalmente ligados a particulares. Este motivo leva a que o autor não subscreva esta posição, uma vez que assumir que os laços causais bastam para determinar pensamentos *de re*<sup>126</sup> é uma questão contestada quando se trata dos limites do pensamento *de re*. A existência dos laços causais apenas permite aferir que a ocorrência de um pensamento teve como *relatum* objetivo um particular, não suficiente para aferir que o sujeito tenha pensado nesse específico particular e não num outro.

---

<sup>125</sup> Estes autores entendem por abordagem cognitiva a expressão no seu sentido restrito que remete para um conjunto de processos pós-percetivos ou *high-level*. Nós empregamos a expressão, tal como nas neurociências como processos cognitivos que incluem processos percetivos, ou *low level* e processos *high level*, ou cognitivos em sentido estrito.

<sup>126</sup> Cf. Zeimbekis, SEP, p.127. As expressões em italico são as utilizadas pelo autor.



Uma segunda orientação possível quanto à questão dos pensamentos singulares e referenciais despoletados pelas fotografias, é precisamente a orientação proposta por Kendall Walton da transparência das fotografias, no sentido em que nos colocam numa relação de proximidade, de conhecimento direto (“accointance”<sup>127</sup>) com os particulares por elas representados. Este conceito, “accointance” é recuperado pelo autor para designar um relação com os particulares que implica, portanto, mais do que uma simples relação causal<sup>128</sup>. Zeimbekis recorre a Gareth Evans<sup>129</sup>, implicando a discriminação no conhecimento direto. Segundo Evans, para despoletar um pensamento singular, um sujeito deve poder discriminar o objeto do seu pensamento de qualquer outro objeto. Só assim podemos saber a que objeto o sujeito pensa *de re*. Caso contrario, se o objeto for pensado com a mediação de conteúdos atributivos ou descritivos, o pensamento será *de dicto*. Os objetos entram assim no pensamento através do mecanismo da percepção, sendo representados de uma forma especial que depende dessa mesma percepção.

Relação com os particulares e pensamentos referenciais ou *de re* são, como vimos, para Zeimbekis, determinantes para assegurar o valor epistémico da fotografia. O autor propõe-se deslindar esta conexão começando por determinar o papel dos laços causais e dos conteúdos descritivos na percepção das fotografias. Esta ligação poderia parecer paradoxal em vista do acentuar dos conteúdos singulares acima referido, mas a tese de Zeimbekis é a de que as fotografias podem efetivamente dar origem a pensamentos singulares, mas só na medida em que esses pensamentos sejam acompanhados de um conhecimento independente a propósito da história causal -do contexto- da fotografia considerada.<sup>130</sup>

Esta relação entre as fotografias e os conteúdos descritivos é justificada do seguinte modo: Walton capta as nossas intuições, relativamente às fotografias, com o seu conceito de transparência. Efetivamente, intuimos as fotografias fornecendo

---

<sup>127</sup> Na falta de um termo com o mesmo significado em português, traduzimos o termo “accointance” por “conhecimento direto”. Ibid..

<sup>128</sup> Cf. Zeimbekis, SEP, p. 129.

<sup>129</sup> Evans, Gareth. *The Varieties of Reference*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

<sup>130</sup> Cf. Zeimbekis. Idid. p. 130.

como laços representacionais privilegiados relativamente aos particulares. O conceito de proximidade de Walton é evocado através da noção de “presença”<sup>131</sup>. Ao olhar para uma fotografia de uma pessoa próxima, temos a experiência da sua presença enquanto traços causais dessa pessoa. Mas Zeimbekis pergunta: não é precisamente em virtude dos conteúdos descritivos dessa fotografia que temos a experiência dessa presença? Ou seja, não é por acedermos ao aspeto exato dessa pessoa e às suas propriedades visuais determinadas, que temos a impressão da sua presença? Se estivéssemos perante uma fotografia desfocada a um ponto em que não se reconhecesse a pessoa fotografada, o laço causal permaneceria mas não haveria um conteúdo descritivo, não poderíamos imaginar a pessoa fotografada, logo não haveria a experiência da sua presença. Os pensamentos associados à fotografia seriam deste modo *de dictu*.

Zeimbekis critica a noção de transparência de Walton, propondo um novo conceito de transparência para delimitar os elementos *de re* da perceção. Lê em Walton a característica de a perceção de uma fotografia equivaler à perceção de uma prótese visual, e é nesse sentido que conclui que vemos efetivamente os objetos e acontecimentos fotografados. Em Zeimbekis, a transparência implica a capacidade de localizar os particulares. Por exemplo, ver através de um vidro implica a localização espaço temporal do objeto percebido. Ora isso constitui a única garantia percetiva contra a referencia múltipla no caso de objetos qualitativamente idênticos. O referente da perceção é dado *de facto*. Uma fotografia de um computador num catálogo comercial, por exemplo, embora detendo um laço causal com o computador fotografado não nos diz qual dos computadores qualitativamente indiscerníveis é o seu *relatum* causal. Logo não origina um pensamento singular segundo um critério de proximidade direta (recorde-se, de *acquaintance*) mas segundo um critério *relacional* <sup>132</sup>.

Por outro lado, critica a teoria (fundamentada na experiência de ver um objeto) dos estados informacionais causalmente relacionados com a fotografia, de Meskin e Cohen. Sendo segundo ele, uma teoria que explica porque as fotografias

---

<sup>131</sup> Zeimbekis, SEP, p. 129. As aspas são do autor.

<sup>132</sup> Cf. Zeimbekis, SEP, p. 131. Os itálicos são do autor.

nos colocam numa relação indicial com as propriedades visuais dos seus referentes causais, é insuficiente. Não explica como podemos discriminar qual o particular em que pensa o sujeito. Com efeito, o conhecimento direto das propriedades visuais é uma função que quer os desenhos, quer as pinturas também detêm e não estão necessariamente ligados de forma causal aos seus particulares.

Zeimbekis menciona, por último, a teoria da referência pictórica de Dominic Lopes<sup>133</sup>. Conforme Dominic Lopes, as fotografias estão inseridas numa ligação representacional, expressão que tem a sua fonte no conceito de ligação informacional que, segundo Gareth Evans, caracteriza a perceção. Durante a perceção direta, os objetos provocam conteúdos mentais dependentes e não concetuais. Isto devido, por um lado, à determinação das relações espaciais egocêntricas que termina quando termina a perceção e, por outro lado, ao tipo de informação transmitida, que é mais precisa do que a dos conceitos. Os estados informacionais originados pela perceção direta dos objetos são indexicais, no sentido em que são ligados a espaços e a tempos particulares, é esta característica que permite ao conhecimento direto percetivo despoletar pensamentos singulares.

Ora, Zeimbekis critica a inclusão das fotografias nesta noção de ligação informacional, como o faz Dominic Lopes, que procura delimitá-las como uma forma de ligação representacional. O argumento repete-se: embora na perceção de uma fotografia, de facto, exista o espaço representado, sendo assim um *relatum* causal para o pensamento, esta perceção, tal como acontece nas imagens ficcionais, provoca um tipo de conteúdo não concetual - tal como na perceção normal de objetos -. Contudo, esse o representado não permite ao sujeito discriminar o referente do seu pensamento de outros objetos ou cenas qualitativamente diferentes (o que acontece *de facto* na perceção normal de objetos)<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Lopes, Dominic. *Understanding Pictures*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

<sup>134</sup> Cf. Zeimbekis, SEP, p. 133.

Para Zeimbekis, então, o que difere a percepção normal de objetos da percepção da fotografia passa por, na percepção normal, podermos ter pensamentos singulares sem o auxílio de um conteúdo descritivo ou atributivo, enquanto que na percepção da fotografia, esse conteúdo já é necessário para o despoletar de um pensamento singular. Na percepção de objetos existe uma discriminação espacial, numérica; essa discriminação é determinada *de facto* epistemicamente pelas ligações causais e objetivas aos particulares. Na percepção das fotografias, esta ligação epistémica privilegiada não se verifica, somos então compelidos a identificar os referentes dos nossos pensamentos através de um outro meio. Esse meio pode ser, como vimos, descritivo, e na ausência de conteúdos descritivos precisamos de uma representação independente suplementar para poder identificar o referente, representação essa que pode consistir por exemplo, num nome próprio ou em coordenadas espaciais<sup>135</sup>. Em suma, para este autor as fotografias originam conhecimento através de um processo não convencional. O seu estatuto epistémico advém desse específico processo: a percepção das fotografias pode originar pensamentos referenciais singulares (*de re*), os únicos que possibilitam o conhecimento, na precisa medida em que esses pensamentos são mediados por pensamentos descritivos ou pensamentos atributivos (*de dictu*).

Em conclusão, ao longo deste capítulo incidimos sobre as abordagens epistémicas mais evidenciadas na literatura. Ao referir essas abordagens, temos mantido com os autores a designação de fotografias e não de imagens fotográficas, para respeitar a sua nomenclatura. Só pontualmente é feita essa distinção por parte destes autores, que provêm de uma escola analítica; vimos por exemplo Meskin e Cohen utilizá-la, porque assumem partir da específica experiência da fotografia. Esta posição não é inócua e será fundamental na tese que iremos propor. De facto, a nossa abordagem epistémica tem uma matiz fenomenológica, assentando na teoria da imagem formulada por Husserl<sup>136</sup>, mais concretamente, na sua distinção tripartida entre o objeto da imagem, o sujeito da imagem e veículo (ou suporte) da imagem. A noção de objeto da imagem funda precisamente o carácter de

---

<sup>135</sup> Cf. Zeimbekis, SEP, p. 135.

<sup>136</sup> Husserl, *Phantasy, Image Consciousness and Memory*.

visualidade das imagens, daí que, parece-nos, a teoria da imagem de Husserl seja incontornável em qualquer abordagem à imagem fotográfica, uma vez que a perspectivamos partindo justamente do seu elemento de *visualidade*.

Em nosso entender, é elemento de visualidade que permite compreender a *mediação* na imagem fotográfica e a sua inclusão na classe das representações. Contudo, a imagem fotográfica consubstancia uma *depiction* qualificada, à qual é necessário apor o traço que a determina como verídica. Vamos então debruçar-nos sobre a imagem fotográfica, encarada como uma representação verídica.



### **Capítulo 3- A imagem Fotográfica enquanto Representação Verídica**





O nosso estudo tem então como objeto as imagens fotográficas enquanto *representações verídicas*. Precisamos assim, e em primeiro lugar, de delimitar a noção de *representação verídica*. Situando-nos no contexto de uma abordagem epistêmica, é premente procurar identificar, nas imagens fotográficas de particulares dados, quer o que é representado nas imagens fotográficas, quer os processos através dos quais esse tipo de representação opera. Ou seja, tentamos, de igual modo, determinar o tipo de processos cognitivos envolvidos na experiência da imagem fotográfica como *representação verídica*.

Como referimos no capítulo dedicado à Metodologia, o tipo de conhecimento a que acedemos através da imagem fotográfica enquanto *representação verídica* requer uma abordagem ampla ao tipo de experiência que essas imagens consubstanciam. O tipo de experiência de um observador de uma imagem fotográfica, não se confina à discriminação de preceitos visuais representados na imagem e respetiva correspondência com objeto ou acontecimento fotografado. A pergunta pelo conhecimento que as imagens fotográficas<sup>137</sup> fundamentam não pode, deste modo, ser restrita; deve ser baseada numa abordagem também não restrita à experiência das imagens fotográficas. Daí que seja necessário complementar uma abordagem epistêmica com uma abordagem fenomenológica, como já foi várias vezes mencionado. Mas, representações verídicas referem-se à coincidência entre as propriedades *visuais* aparentes da imagem - no nosso caso, fotográfica - e as propriedades *aparentes* do objeto fotografado. É preciso clarificar o que se entende aqui por coincidência: neste contexto, coincidência é tida por nós como discriminação e reconhecimento.

Para obter então uma compreensão completa do tipo de conhecimento que a imagem fotográfica transmite, precisamos de elucidar acerca dos processos cognitivos que nos permitem não apenas discriminar o objeto dessa representação cognitiva. Temos igualmente de incluir outro tipo de representações cognitivas detetáveis na experiência da imagem fotográfica que nos permitem o seu reconhecimento, ou seja, um conjunto de processos cognitivos de integração e

---

<sup>137</sup> Recordamos que quando mencionamos imagens fotográficas - salvo exceções indicadas - remetemos para as imagens fotográficas que são representações verídicas, uma vez que são estas que constituem objeto da nossa investigação.

avaliação que conduzem, em última instância, à aferição do valor epistémico das imagens fotográficas.

A nossa posição defende, assim, que a experiência da imagem fotográfica inclui outro tipo de representações cognitivas que são responsáveis pelas expectativas de que a imagem seja efetivamente verídica. Expectativas essas que, embora não constituam em si conhecimento, o determinam. Deste modo, debruçamo-nos quer sobre os processos cognitivos que produzem conhecimento a partir das imagens fotográficas, quer sobre os processos cognitivos que originam as expectativas e que embora não constituam em si conhecimento o determinam. Daí que a imagem fotográfica seja considerada, pelos seus observadores, como epistemicamente privilegiada relativamente a outras representações visuais descritivas. Do mesmo modo, uma abordagem que incida sobre os mecanismos perceptivos envolvidos no ver uma imagem fotográfica, terá de esclarecer o que significa “ver” uma imagem fotográfica, considerando a relação entre imagem enquanto *depiction* que é uma relação verídica, e o correspondente objeto do mundo físico descrito na imagem. Uma vez mais, esse ver em sentido amplo, não constituindo conhecimento, é importante para o seu enquadramento.

Lembramos que tomamos a imagem fotográfica como uma descrição visual específica de algo. O tipo de conhecimento que pretendemos elucidar enquanto conhecimento fornecido pela imagem fotográfica, um conhecimento sobre a identificação do objeto que foi fotografado; ou seja, é um elucidar sobre o processo inerente à imagem fotográfica que permite a discriminação e um posterior reconhecimento do objeto sobre o qual incide essa imagem.

Assim, neste capítulo vamos começar por abordar o tipo específico de representações que são as imagens fotográficas, procurando determinar como essas representações se relacionam com o seu conteúdo perceptivo. Este percurso irá dirigir-nos aos processos cognitivos implicados nessas representações, mais concretamente, nesta primeira fase, aos processos cognitivos que possibilitam a discriminação do objeto representado na imagem fotográfica que é uma *representação verídica*.

### 3.1 Representação Verídica, *Depiction* e Realismo

Para a determinação dos processos cognitivos implicados na receção da imagem fotográfica necessitamos de recorrer, numa primeira fase, a uma abordagem epistémica que delimite o que é uma imagem fotográfica enquanto *representação verídica*, uma vez que a noção de *representação verídica* contém em si, já, um juízo acerca do conhecimento que o observador pode obter acerca do elemento do mundo físico que foi objeto da imagem fotográfica. A ligação entre *representação verídica* e *valor epistémico*<sup>138</sup> vai ser, assim, articulada ao longo de todo este capítulo e especificamente referida no ponto 3.2, que tem precisamente como título: *Imagem Fotográfica enquanto Representação Verídica*<sup>139</sup>.

Uma abordagem epistémica à imagem fotográfica pressupõe, desde logo, uma *depiction* que forneça informação acerca de objetos ou acontecimentos do mundo físico. Pressupõe igualmente que, entre essa informação incorporada na *depiction* que é percebida, e os correspondentes elementos do mundo físico que são descritos, se verifique uma particular relação de causalidade, que é a relação de causalidade a que o dispositivo da máquina fotográfica dá origem. Por outro lado, a causalidade que é específica do dispositivo fotográfico baseia-se numa relação de dependência fatural entre o objeto que emerge na imagem e o objeto do mundo físico que o originou. Uma variação na aparência ou nas propriedades deste provoca a correspondente variação naquele.

Ao longo deste capítulo iremos deter-nos em teorias que são marcos no contexto da literatura e que, debruçando-se sobre a questão do valor epistémico das *depictions*, centram o seu foco em algum ou alguns dos elementos que mencionámos no parágrafo anterior. Deste modo, começaremos pela noção abrangente de *realismo*, que versa sobre a segunda parte da nossa definição, sobre a relação com os elementos do mundo físico que dá origem à imagem fotográfica.

---

<sup>138</sup> Valor Epistémico expressão utilizada igualmente por Catharine Abell. “The Epistemic Value of Photographs”. *Philosophical Perspectives on Depiction*. Abel, Catherine; Bantinaki, Katerina (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 81-103.

<sup>139</sup> Cf. p. 126 ss desta tese.

Essa relação pode ser pensada como uma contribuição para a tarefa de ver, isto é, um modo de nos manter em contato perceptivo com o mundo. Ou então como uma relação que nos permite seguir a nossa conceção das coisas<sup>140</sup>.

Na literatura contemporânea verificamos um conjunto de aproximações a uma teoria da causalidade, que tem o seu fundamento na transmissão de informação. Vamos mencionar três, das quais nos distinguimos por pensarmos que a relação de causalidade subjacente à imagem fotográfica é uma relação de dependência factual, que assenta no mecanismo do aparelho fotográfico. E que o tipo de informação transmitida consiste em informação perceptiva. Por perceptiva não nos referimos ao conjunto de propriedades visuais que um dado objeto tem de possuir para ser objeto da visão, mas sim à informação assente nos específicos processos neurofisiológicos que constituem a percepção visual. Deste modo, afastamo-nos de teorias que, incidindo sobre a informação contida na *depiction* das imagens fotográficas, acentuam o conteúdo representacional de uma fotografia. Conteúdo representacional esse que remete para a percepção de estruturas informacionais relacionadas com o particular fotografado, implicando a percepção da fotografia como sendo do particular<sup>141</sup>. Neste caso, estaremos no domínio de abordagens que salientam a informação como elemento da *depiction*, como vimos, nomeadamente, em Dilworth.

Afastamo-nos igualmente de teorias que - pressupondo ainda a informação como elemento determinante da *depiction* - acentuam as modalidades sensoriais, mais especificamente a modalidade sensorial da visão. Estas abordagens sublinham o facto de a informação, ligada à modalidade sensorial da visão, partilhar da mesma segurança que os nossos processos perceptivos. Dominic Lopes, o autor que representa esta linha de pensamento<sup>142</sup>, segue Fred Drestke relativamente à sua teoria de modalidades perceptivas<sup>143</sup>. Trata-se, para ambos, de

<sup>140</sup> Respetivamente Walton, "Transparent Pictures", e Kulvick, *On Images*, como vimos no capítulo dedicado ao Estado da Arte.

<sup>141</sup> Dilworth, "Representation as Epistemic Identification", como vimos no primeiro capítulo, dedicado à Metodologia

<sup>142</sup> Lopes, *Understanding Pictures*, pp. 190-193.

<sup>143</sup> Drestke, *Knowledge and the flow of Information*, pp. 153-168. Recordamos que nos referimos a este autor, e mais concretamente, à sua teoria da transmissão de informação, quando nos nos debruçamos sobre a abordagem da informação espacialmente agnóstica, de Meskin e Cohen, no

identificar quais são os objetos da percepção, e de adequar a esses objetos as modalidades perceptivas, que permitem exatamente distinguir os objetos como objetos perceptivos. Para Drestke a percepção consiste numa cadeia causal de estados que transmitem informação, dando origem a uma experiência. No contexto desta aceção de percepção, ainda segundo o autor, uma modalidade perceptiva é definida pelas suas qualidades próprias. Logo, o objeto da experiência perceptiva é o objeto que possui como propriedades as propriedades próprias da modalidade perceptiva respetiva. As qualidades próprias da modalidade da visão são, por exemplo, a forma, a cor, a orientação, textura e distância. Assim, vemos os objetos que possuem estas propriedades.

Dominic Lopes, partindo desta teoria dos objetos perceptivos, enuncia que a experiência pictórica é dupla<sup>144</sup>, nas suas palavras: “ Vemos imagens em parte porque são compostas por propriedades que se inserem nas qualidades próprias da visão. E vemos através das imagens, em parte porque representam os seus sujeitos como tendo propriedades que são constitutivas da visão. As imagens são próteses visuais, no sentido em que representam o mundo através das propriedades visuais.”<sup>145</sup>. Para o autor, as imagens são transparentes – conceito que vimos formulado por Walton<sup>146</sup> - possibilitam ver em sentido próprio, daí que sejam próteses visuais, permitindo que o mundo seja representado justamente através propriedades visuais.

---

capítulo segundo, dedicado ao Estado da Arte.

<sup>144</sup> “Twofold”. Lopes, *Understanding Pictures*, p. 192.

<sup>145</sup> “We see pictures in part because they are comprised of properties that number among the proper qualities of vision. And we see through pictures in part because they represent their subjects as having properties constitutive of vision. Pictures are visual prostheses in the sense they represent the visual world through visual properties.” Lopes, *Understanding Pictures*, p. 192.

<sup>146</sup> Walton, “Transparent Pictures”.

### 3.1.1 *Depiction*

Vamos iniciar este ponto 3.1.1, dedicado à *depiction*, no âmbito das imagens fotográficas, abordando as funções da imagem fotográfica, uma vez que a *depiction* pode ser perspectivada justamente como uma função da imagem fotográfica.

#### **As Funções da Imagem Fotográfica**

É possível identificar diferentes funções nas imagens fotográficas, funções essas que se entrecruzam. Por um lado, são o produto de uma tecnologia que tem a sua base num aparelho que capta fotões. Quanto à sua natureza, podem ser analógicas, se os fotões captados são fixados na película por halogenetos de prata; ou digitais, se os fotões captados são quantificados (em números, entidades simbólicas), estando a luz, deste modo, pronta a ser reconstruída. Acentuando a dimensão de tecnologia das imagens fotográficas e o respetivo nexo de causalidade, de natureza factual, subjacente ao seu processo constitutivo, sublinhamos a sua função de *deteção*.

Mas, as imagens fotográficas são também descrições (*depictions*). Enquanto descrições são objetos visuais autónomos relativamente aos objetos descritos. Recordamos a noção de *depiction*: uma descrição que se enraíza numa relação de semelhança que parte das características sensíveis, ou aparentes do objeto descrito, e que assim se transformam em características visíveis através da imagem, sendo deste modo percebidas. Acentuando a sua dimensão de representação da imagem fotográfica, sublinhamos desde logo a sua função de *descrição*.

### a) Detecção

Uma definição de fotografia amplamente aceite nos estudos de imagem, refere-a como uma tecnologia que marca superfícies com luz - ou radiações semelhantes -, para visualização<sup>147</sup>. As imagens fotográficas são o produto de uma tecnologia que tem na sua origem um mapeamento de luz. São, desta forma, traços dos objetos dos quais são imagens estabelecendo uma relação de dependência causal, de natureza factual, com o mundo. E, pelo facto de serem traços, transmitem informação acerca dos objetos fotografados, daí igualmente a sua objetividade e o seu valor epistémico. Neste sentido, as imagens fotográficas são deteções (*detections*). As abordagens à imagem fotográfica privilegiam maioritariamente a sua função de descrição. Todavia, quer o perspetivar da imagem fotográfica como tecnologia, quer a pergunta pela relação sua causal apropriada, aproximam-se já de um estudo específico da deteção.

O ponto de partida para pensar a fotografia é, segundo Patrick Maynard, considerando-a como uma tecnologia, ou, mais rigorosamente, uma família de tecnologias, cujo ponto comum é o marcar superfícies através da ação de luz ou radiações semelhantes<sup>148</sup>. Tecnologias essas com diferentes utilizações, que amplificam os poderes humanos de deteção e descrição. Deste modo, atender à fotografia como tecnologia é inseri-la numa visão ampla, permitindo leituras de carácter estético e epistémico que articulam a função de deteção coma função de descrição.

A deteção está relacionada com o extrair de informação que é armazenada numa forma visível, e uma questão epistémica que se coloca é, então, de que modo pode ser utilizada a compreensão pictórica para auxiliar a obtenção da informação. Laura Perini<sup>149</sup> refere exemplos de recurso à compreensão pictórica, precisamente nas imagens produzidas pela ciência, enquanto auxiliar da extração de informação.

<sup>147</sup> Maynard, Patrick. *The Engine Of Visualization: Thinking Through Photography*. Ithaca & London: Cornell University Press, 2005.

<sup>148</sup> Maynard, *The Engine of Visualization*, p. 3

<sup>149</sup> Perini, Laura. "Depiction, Detection, and the Epistemic Value of Photography.", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (1), 2012, pp. 151-160.

Especificamente, em imagens produzidas por processos automatizados, que produzem superfícies marcadas como o resultado direto de uma interação com um espécime. Neste caso, é a construção da imagem como deteção que potencia e determina a sua construção como descrição.

Um outro caminho para uma aproximação à deteção consiste em acentuar a fotografia essencialmente como um meio causal, e perguntar qual a relação causal apropriada que é estabelecida na imagem fotográfica, o que faz, nomeadamente, Mikael Pettersson<sup>150</sup>. O que se tinha como processos de causalidade típicos durante a utilização do daguerreótipo altera-se com a introdução do filme e do processo do negativo-positivo. Houve novas modificações com a fotografia digital e com as imagens fotográficas produzidas por microscopia electrónica. Assim, para este autor, tentar uma aproximação à relação causal apropriada, diretamente através dos processos fotográficos, não seria suficiente. A relação passaria pela compreensão do aspeto do objeto fotografado que permitiria estabelecer o fundamento para a conexão apropriada.

Em resumo, quer a consideração da imagem fotográfica que acentua a sua dimensão de processo tecnológico; quer o acentuar da sua dimensão especificamente como imagem, na sua relação causal própria com o objeto fotografado, são ambas tipos de aproximações a um estudo da sua função de deteção.

## **b) *Depiction***

Cabe aqui um esclarecimento quanto ao facto de escolhermos utilizar a palavra *depiction* e não a palavra portuguesa descrição. Com efeito, na literatura inglesa sobre a filosofia da imagem em geral e a fotografia em particular, *depiction* é utilizada como sinónimo de *descrição pictórica*, distinguindo-se quer

---

<sup>150</sup> Pettersson, Mikael. "Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography." in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69 (2, Spring), 2011, pp. 185-196.



de *images*, quer de *descriptions*<sup>151</sup>. Importa clarificar a noção, uma vez que a clarificação permite alcançar a sua complexidade. Entendemos, então, por *depiction*, uma representação visual descritiva das características de um dado particular, que assenta numa relação de semelhança qualificada.

A palavra *images* refere-se às imagens nas quais se entende que um dispositivo é o seu principal vetor, estabelecendo-se, com recurso a esse dispositivo, um nexo de causalidade entre um dado particular e aquilo que aparece na imagem. De tal modo que o que aparece na imagem são, por virtude do nexo de causalidade, as propriedades visíveis desse particular. Por exemplo, são *images* as imagens obtidas com recurso a espelhos, telescópios, microscópios, binóculos. Por outro lado, é também referido um critério espacial<sup>152</sup> para a determinação das *images*. As imagens obtidas por meio destes dispositivos manteriam dinamicamente as relações espaciais, inerentes ao nosso corpo relativamente aos objetos do mundo físico, tais como as que permitiriam localizar o particular no mundo físico. Esse conjunto complexo de relações dinâmicas, que são mantidas em termos de perceção visual, faz com que se fale, a propósito dos dispositivos que produzem *images*, de próteses visuais. No entanto, este critério não se pode aplicar às fotografias, nas quais o que aparece, aparece de uma só vez, não traduzindo o dinamismo das relações espaciais do mundo físico.

Em nosso entender, *depictions* estão associadas a representações descritivas que englobam, na sua estrutura, um elemento de visualidade, que é um elemento mediador. Este é um critério que as distingue das *images* e que as caracteriza como representações. Embora nem todas as *depictions* tenham de ser visíveis, contêm em si um elemento de visualidade, algo que nas imagens é especificamente visual e que Husserl vai denominar *objeto da imagem*<sup>153</sup>. O objeto da imagem traduz-se no conjunto de sensações visuais inerentes à experiência daquela imagem. É esse elemento, que é um elemento de mediação, que determina que as *depictions* sejam *re-presentações*. Vamos nas próximas páginas clarificar este critério.

---

<sup>151</sup> Nomeadamente nos autores que temos abordado aqui: Dilworth, Walton, Lopes, Meskin e Cohen, etc.

<sup>152</sup> Como vimos em Cohen, Jonathan e Meskin, Aaron, "Photographs as Evidence."

<sup>153</sup> Cf. Husserl, *PICM*, Appendix III (ao § 14), p 155, [138].

O objeto da imagem não tem existência de facto, no sentido de ser um objeto autónomo na imagem; torna, sim, objetiva a coisa atual do mundo físico que é descrita, e que assim aparece. Husserl menciona a este propósito que o que acontece - e existe - numa imagem, com a superfície revestida de uma certa distribuição de cores, formas plásticas e gradações de luz, é que o observador experienciar um certo complexo de sensações visuais. É com base nesse complexo de sensações que vão surgir a apreensão e sentido, ocorrendo, assim, para o observador, a *consciência da imagem*<sup>154</sup>. A mediação do objeto da imagem, enquanto experiência de visualidade, é um primeiro sentido à luz do qual as imagens são lidas como *re-presentações*. Contudo, este complexo de sensações visuais ainda não é a imagem propriamente dita, ainda não possui a corporeidade tridimensional que caracteriza a imagem que aparece, e que, deste modo se *apresenta*<sup>155</sup>. O objeto da imagem é, deste modo, um objeto mental de pura visualidade, baseado em sensações visuais, mas ainda não uma imagem.

Este elemento de visualidade permite também diferenciar *depictions* de *descriptions*. *Descriptions* referem-se a representações descritivas linguísticas, quer orais, quer escritas. Assim, podemos ter diferentes tipos de representação descritiva de um particular, por exemplo uma específica “magnólia”. Relativamente a esta podemos ouvir uma sua descrição oral, ler uma sua descrição escrita ou ver uma sua descrição visual (figurativa). Enquanto que as descrições orais ou escritas não são semelhantes ao objeto que é descrito, nas descrições visuais os objetos que aparecem são semelhantes aos objetos do mundo físico que são descritos.

Como referimos, *depiction* enquanto descrição que incorpora um elemento de visualidade remete para representações que podem ser visíveis ou não. No contexto desta tese remetemos para imagens fotográficas que são representações visíveis, logo este é o nosso horizonte. Quando mencionamos *depiction* referimos, então, apenas uma classe de representações dentro do género mais abrangente “representação”. Cabem aqui pinturas, desenhos, ou outras representações visuais

---

<sup>154</sup> Cf. Husserl, *PICM*, Texto nº 1 § 10, p. 23 [22].

<sup>155</sup> Cf. Husserl. *Ibid.* § 21, p. 47 [44].

figurativas e, justamente, fotografias. Enquanto alguns autores<sup>156</sup> salientam, na constituição da *depiction*, uma relação de semelhança entre o objeto descrito e o objeto que aparece na imagem, outros autores acentuam o caráter perceptivo<sup>157</sup> do processo da *depiction*, perspetivando-a a partir da sua receção. Este objeto descrito pode consistir em coisas, pessoas ou acontecimentos. Semelhança e caráter perceptivo são complementares para o estruturar da *depiction*; contudo, a relação de semelhança é a base específica para a sua compreensão e o motivo pelo qual se distingue *depictions* das *descriptions*. Estas últimas, são descrições de um dado particular que, apesar de descreverem o particular, não são elas próprias semelhantes ao que é descrito. Ou seja, as características sensíveis da descrição diferem das características sensíveis do particular descrito, o que acontece, por exemplo, nas descrições orais ou escritas. Nas *depictions* essa relação de semelhança existe, quer a consideremos desde o ponto de vista do que se dá a ver na superfície da imagem, quer do ponto de vista do que é percebido pelo observador. Transpondo para a imagem fotográfica, as características sensíveis do que aparece na imagem são semelhantes às características sensíveis do objeto do mundo físico que vai ser descrito na imagem. Isto, não apenas desde o ponto de vista do que se dá a ver na superfície da imagem, mas igualmente do ponto de vista do que é percebido pelo observador ao ver o que aparece na imagem.

Outro ponto determinante é o objeto da *depiction*, o que é descrito visualmente. Existem representações visuais de objetos que não são existentes (não entidades), como de seres imaginários, por exemplo. Um desenho de um cavalo alado, embora possa descrever todas as características atribuíveis a um cavalo alado, não é uma *depiction*. Por outro lado, podemos pensar no caso de um artista que desenha uma camélia, não uma camélia específica, mas, de memória, desenha esse tipo de flor. Embora o desenho represente pictoricamente uma camélia, não é uma *depiction*. *Depictions* não se confundem com representações pictóricas - em inglês *pictures* -, uma vez que estas podem ser representações genéricas de um

<sup>156</sup> Cf. Hopkins, Robert. *Picture, Image and Experience: A Philosophical Inquiry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 9 ss.

<sup>157</sup> Cf. Kulvicki, John. *On Images: Their Structure and Content*, Oxford University Press, 2009, pp. 205 ss.

Cf. Lopes, Dominic, *Understanding Pictures*, pp. 136 ss.

dado tipo de objeto, enquanto que uma *depiction* é a descrição visual das propriedades de um dado particular.

Relação de semelhança e descrição visual de um dado particular são alguns dos requisitos que conformam a noção de *depiction*. Para aprofundar esta noção vamos deter-nos num autor, Robert Hopkins<sup>158</sup>, que elabora uma teoria geral da *depiction* construindo-a a partir de seis requisitos. Esses requisitos são:

1. Deve haver um mínimo conteúdo pictórico significativo,
2. Tudo é que é *depicted* é-o desde um determinado ponto,
3. O que pode ser *depicted* pode ser visto,
4. A representação errónea pictórica é possível, mas dentro de limites,
5. A competência geral relativa à *depiction* e ao conhecimento da aparência do objeto O... é *suficiente* para a capacidade de interpretar a *depiction* de O,
6. A competência geral relativa à *depiction* e ao conhecimento da aparência do objeto O é *necessária* para a capacidade de interpretar a *depiction* de O.<sup>159</sup>

O autor justifica cada um dos requisitos: o primeiro determina que a *depiction* seja especificamente visível. O segundo, que esteja submetido à perspetiva, uma *depiction* de um objeto deve representá-lo como espacialmente relacionado com um (ou vários) ponto(s), a partir do qual o objeto é descrito; por outro lado, esse ponto pode ser mais ou menos determinado. O terceiro requisito especifica que só se possa descrever visualmente o que seja visível, e não coisas ou aspetos ocultos; como consequência, o que é descrito visualmente é-o como tendo uma aparência. Se tomarmos como exemplo um campo magnético, que não possui uma aparência visual, uma sua representação não será uma *depiction*, assim como um mapa não é uma *depiction* do território que representa, uma vez que não

---

<sup>158</sup> Hopkins, *Picture, Image and Experience: A Philosophical Inquiry*, pp. 23 ss.

<sup>159</sup> “(X1) There is a significant minimum pictorial content.”; “(X2) Everything depicted is depicted from some point of view.”; “(X3) Whatever can be depicted can be seen.”; “(X4) Pictorial misrepresentation is possible, but has its limits.”; “(X5) General competence with depiction and knowledge of the appearance of O (be it a particular *a* or merely *a*, but no particular F – thing) suffice for the ability to interpret depiction of O.”; “(X6) General competence with depiction and knowledge of the appearance of O are necessary for the ability to interpret depiction of O.” Hopkins, *Picture, Image and Experience*, pp. 23ss, 73ss.

representa a sua específica aparência. O quarto requisito define que a representação pictórica errônea é admissível dentro de certos limites; o autor refere que uma imagem pode representar, por exemplo, a Torre Eiffel como azul, ou seja, a imagem pode representar outras propriedades que o objeto representado não possui; tem é de representar pelo menos algumas propriedades do objeto representado. Os dois últimos requisitos referem-se ao conhecimento adquirido (através da imagem) sobre o objeto representado, no sentido em que, para compreendermos o conteúdo da representação, temos de possuir um conhecimento geral acerca da aparência das coisas<sup>160</sup>.

Ora, esta teoria da *depiction* de Hopkins assenta em três conceitos, visibilidade, aparência e conhecimento. Dos quatro primeiros requisitos anteriormente mencionados, os três primeiros constroem a *depiction* a *depictions* que sejam visíveis, e surge desde logo um grande obstáculo, nomeadamente a questão de saber se as *depictions* são exclusivamente visíveis. A maior parte dos autores oferece argumentos contra esta premissa. Assim, já Husserl, ao debruçar-se sobre a consciência da imagem, refere que a *depiction* tem na sua base uma relação de semelhança, relação essa que se estabelece entre o sujeito da imagem e o objeto da imagem. O que não significa que o veículo da imagem tenha de ser necessariamente visível. Considera que apenas pode haver imagens visuais e imagens tácteis; os outros sentidos não estariam aptos, por si só, a produzir imagens<sup>161</sup>. Imagens são *re-presentações* externas, clarificando-as relativamente a *re-presentações* internas (fenómenos exclusivamente internos de *re-presentação*<sup>162</sup>). Uma *depiction*, seguindo a teoria da imagem de Husserl, é uma *re-presentação*, agora num segundo sentido. Parte de uma *re-presentação* externa, na medida em que, sendo algo que é construído perceptivamente, é-o sempre através da mediação de outro algo que tem uma existência fenomenal, um artefacto do mundo físico. E uma *depiction* é ainda *re-presentação*, continuando com Husserl, num terceiro sentido, ao incorporar um elemento temporal, que é um

<sup>160</sup> “How things look”, Hopkins, *Picture, Image and Experience*, p. 34.

<sup>161</sup> Cf. Husserl, *PICM*, p. 138 [126]

<sup>162</sup> Como é o caso da fantasia. Husserl, *PICM*, p. 157ss [140ss]. Nota nº 66 desta tese.

desfasamento: embora o ato perceptivo aconteça no presente, o objeto que é representado na imagem não está presente. Algo que não está presente é agora *re-presentado* no presente.

Partimos precisamente desta clarificação de Husserl entre imagem e representação, no contexto de uma filosofia da imagem. Referimos que as representações podem ser internas ou externas, contudo as externas assentam num artefacto, um veículo, visível ou tátil. Sobre o que se debruça precisamente Husserl é algo que, nas imagens, é puramente visual (o objeto da imagem), um elemento de visualidade comum a todas as imagens, sejam elas visíveis ou não<sup>163</sup>, e é precisamente aos objetos da imagem que Husserl vai chamar *depictive images*, e, no seu âmbito, vai elaborar uma teoria da *depiction*. Este acento na imagem decorre do facto de Husserl pesquisar, fenomenologicamente, as estruturas cognitivas desde a percepção da imagem até à sua consciência. Daí que os seus estudos sobre a filosofia da imagem sejam fundantes, estabelecendo géneros de representações, de acordo com diferentes tipos de operações cognitivas envolvidas, agrupando assim as suas pesquisas em torno, precisamente, da fantasia, da consciência da imagem e da memória. *Re-presentações* e *apresentações* são precisamente algumas dessas operações cognitivas.

Ora, pensamos que uma das grandes questões da filosofia contemporânea da imagem é o facto de a tipologia de imagens se complexificar. E esta complexificação dos tipos acarreta uma releitura dos géneros, cujas fronteiras muitas vezes se desvanecem. Pensamos nas imagens obtidas com dispositivos que permitem estabelecer as relações dinâmicas perceptivas, tal como o sistema perceptivo processa normalmente, quando não tem a intervenção de qualquer dispositivo. Ou seja, apesar de haver um dispositivo, não existe uma verdadeira mediação, nem sequer um artefacto, um veículo da imagem, tal como se verifica na fotografia ou nas imagens em movimento, cinema ou vídeo. Pensamos ainda nos casos em que a experiência de diferentes tipos de imagens parece coincidir, como acontece quando temos um quadro hiper realista de um edifício e, ao

---

<sup>163</sup> Husserl, *PICM*, pp. 21 e 41 [20] e [38].

observá-lo, pensamos que é uma fotografia; o mesmo relativamente a imagens sintetizadas (digitais) de objetos, com recurso a programas de modelação, de tal modo que não as conseguimos distinguir de fotografias. Contudo, defendemos que face à multiplicidade contemporânea de dispositivos e suportes (ou veículos) das imagens, importa fazer um movimento inverso: partir da análise da materialidade e correspondência específica de cada tipo de imagem, análise essa que passa pelo suporte, dispositivo e respetivos processos cognitivos. O início é, deste modo, no nosso caso, a imagem fotográfica, para a questionarmos enquanto mediação; um tipo específico de representação, que corresponde às *depictions*, afastando-a, por exemplo, das imagens produzidas por dispositivos que funcionam como próteses visuais, cuja experiência é muito semelhante à experiência integral do sistema percetivo visual do nosso corpo, no seu ambiente<sup>164</sup>.

Depois deste parêntese para nos situarmos, regressamos à teoria da *depiction* de Hopkins. O segundo e o quarto requisitos referidos podem ser autonomizados para efeitos da nossa discussão: “tudo é que é *depicted* é-o desde um determinado ponto”, e, “a representação errónea pictórica é possível, mas dentro de limites”. O autor contemporâneo, já mencionado, John Kulvicki, elabora também uma teoria sobre a *depiction*. Opondo-se a Hopkins, começa por reforçar a não restrição a imagens visuais como elemento axial, chegando mesmo a questionar o elemento de percetibilidade no interior das representações visíveis<sup>165</sup>. O segundo requisito da teoria da *depiction* de Hopkins implica um sistema de representação que assente na perspectiva linear, e Kulvicki mostra como a perspectiva linear é apenas um tipo de sistema projetivo que pode ser empregue para construir imagens<sup>166</sup>; outros tipos de sistemas possíveis em termos de construção de imagens serão sistemas projetivos paralelos e sistemas de perspectiva invertida.

---

<sup>164</sup> Este tema será abordado no ponto 3.2 deste capítulo intitulado *Imagem Fotográfica Enquanto Representação Verídica*.

<sup>165</sup> O autor menciona a perceção de densidades relativas que são imperceptíveis visualmente. Kulvicki, John. *On Images: Their Structure and Content*, Oxford University Press, 2009, pp. 40, 115.

<sup>166</sup> Cf. Kulvicki, *On Images*, p. 100.

Voltamos a Hopkins, e ao quarto requisito, que determina que “a representação errónea pictórica é possível, mas dentro de limites”. Trata-se de um requisito que se refere à noção de aparência, relacionando concretamente a aparência com a representação adequada de específicos particulares. Aparência, para Hopkins, reporta-se à questão da semelhança, da coincidência entre as propriedades aparentes do objeto (do mundo real) que foi representado e as propriedades aparentes do objeto que se torna visível na imagem e que é percebido, em termos de coincidência suficiente para haver identificação. Neste ponto recordamos Dilworth e a sua *Teoria da Representação Estendida* (sobre a qual nos detivemos no capítulo dedicado à *Metodologia*) para a discussão relativa à discriminação do objeto representado. Este autor, nomeadamente, aborda a questão premente nas imagens fotográficas, da não coincidência entre o tipo de informação fornecido pela representação de um dado objeto e as propriedades desse mesmo objeto, mas parte da noção de estruturas informacionais que propõe como critério de aferição de adequação da representação de particulares.

Por fim, o quinto e o sexto requisitos: “a competência geral relativa à *depiction* e ao conhecimento da aparência do objeto O... é suficiente para a capacidade de interpretar a *depiction* de O”, e “a competência geral relativa à *depiction* e ao conhecimento da aparência do objeto O é necessária para a capacidade de interpretar a *depiction* de O.” São requisitos, quer quanto ao conteúdo do objeto que foi representado, quer quanto ao objeto que se torna sensível na imagem, que implicam a sua discriminação e reconhecimento. São requisitos de base perceptiva, que iremos também referir.

Mencionámo a posição de Hopkins porque estabelece os pontos de partida para uma abordagem à *depiction* enquanto descrição que assenta numa imagem visual. Na realidade, formula a sua teoria da *depiction* estabelecendo requisitos quanto à visibilidade, discriminação e reconhecimento do objeto descrito, e quanto à semelhança quer do objeto que foi representado, quer das características sensíveis que se tornam aparentes na imagem e que vão ser percebidas como tais. E são precisamente estes requisitos que acentuam a sua importância em termos de



imagem fotográfica, uma vez que, sendo imagens visuais, genericamente, no contexto da *depiction*, a sua abordagem pode ser feita através de perspetivas que, privilegiando o seu carácter especialmente rigoroso, salientam a relação de informação subjacente. Ou então através de perspetivas que privilegiam a abordagem da percepção. E, embora cada perspetiva possa acentuar um factor, estão efetivamente imbricados.

Contudo, não nos debruçamos sobre imagens fotográficas enquanto *depictions* em geral. A nossa consideração da *depiction* é subordinada à óptica das representações verídicas, uma vez que é nesse específico contexto que analisamos as imagens fotográficas. O nosso próximo passo será então uma aproximação ao conceito de *representação verídica*. Para o seu estudo recorreremos, de igual modo, a elementos como a semelhança, discriminação e outros processos cognitivos.

Como referimos, as imagens fotográficas são também descrições visuais, *depictions*, objetos visuais autónomos relativamente aos objetos descritos. Uma descrição visual enraíza-se, assim, numa relação de semelhança que parte das características sensíveis do objeto descrito e que, deste modo, se transformam em características visíveis através da imagem, sendo percebidas, no seu conjunto, como tal. O que as diferencia então das outras representações visuais descritivas tais como pinturas ou desenhos figurativos? Tendo em conta que nas imagens fotográficas existe um nexo de causalidade que as liga fatualmente ao particular fotografado. Para abordar esta questão iremos fazer uma aproximação às noções de realismo e veracidade.

### 3.1.2. Veracidade e Realismo

Ao abordarmos as questões do realismo e da veracidade das imagens fotográficas, perspectivando-as como *representações verídicas*, estamos também já a interrogar-nos sobre o seu valor epistémico.

Importa uma clarificação de conceitos: o primeiro título deste capítulo é *Representação Verídica, Depiction e Realismo*, título esse que contém implícita uma relação entre o objeto que aparece na imagem e o correspondente objeto do mundo físico que é fotografado. Tomamos realismo nesse sentido, como um modo de estabelecer uma dada ligação com o mundo que nos rodeia - e não no sentido de uma realidade construída socialmente, que aparece como reificada para nós, apresentando-se, desse modo, como “natural” ou “real” - . Walton fala a este propósito de um “continuum percetivo” com o mundo<sup>167</sup>, mas salientamos aqui à coexistência física e biológica no mesmo espaço, em termos tais que permite o estabelecer de relações de conectividade numa dimensão complexa, no contexto de uma interdependência. Relações essas permitindo, nomeadamente, que percetivamente tenhamos a experiência de inclusividade (isto é, a experiência de fazermos parte integrante do mundo).

Por ordem de extensão, o objeto que aparece na imagem fotográfica é um objeto que é uma *depiction* do correspondente objeto que é fotografado, foi esta a primeira questão abordada. Mas essa *depiction* assenta numa semelhança que tem de ser qualificada, a ela tem de se apor a característica do que na literatura aparece por vezes referido como realismo, veracidade e informatividade. Sendo estas, características gerais que se podem aplicar a diversos tipos de imagens, temos de as enquadrar no contexto da imagem fotográfica.

No campo da abordagem à *depiction*, e mais concretamente no âmbito que nos interessa, da imagem fotográfica, semelhança diz respeito a uma relação de correspondência entre as propriedades aparentes da *depiction* e as propriedades aparentes do objeto dessa *depiction*. Essas relações de correspondência podem ser de similaridade, quando a forma e as relações de escala se mantêm entre a imagem

<sup>167</sup> Cf. Walton, “Transparent Pictures”, pp. 48, 49.

fotográfica e o objeto que é descrito nessa imagem. A semelhança é, como refere, e bem, Hopkins<sup>168</sup> ao debruçar-se sobre imagens em geral, uma relação entre dois particulares, sendo um semelhante a outro. As imagens representam um conjunto de propriedades como sendo possuídas por uma específica coisa. Nesse sentido, a teoria da semelhança parece adaptar-se às *depictions* que são realistas, nomeadamente às imagens fotográficas. No caso das imagens fotográficas, entre um objeto do mundo físico e a imagem fotográfica existe uma relação de causalidade, de modo que é o primeiro que vai determinar causalmente as propriedades visíveis da imagem fotográfica, o que efetivamente vemos na superfície da imagem. Esta relação de causalidade assenta numa dependência fatural e será desenvolvida mais adiante<sup>169</sup>.

A semelhança é determinada, nas imagens fotográficas, por referência a um dado ponto de vista em dadas condições de visibilidade. Desde esse ponto de vista, que é o do operador do mecanismo que captura a imagem, as propriedades que são aparentes do objeto do mundo físico dão origem, em termos de relação de correspondência, às propriedades que se tornam visíveis na superfície da imagem fotográfica. Cor, forma, textura e tamanho, assim como relações entre outras propriedades como relações espaciais, relações topológicas, são comuns a todos os objetos do mundo físico. Porém, a riqueza e diversidade das propriedades aparentes de cada objeto - que vão determinar as propriedades do que é visível na superfície da imagem - está ligada à riqueza e diversidade do próprio mundo físico no qual nos inserimos.

Contudo, a semelhança não pode ser a única característica sobre a qual assenta uma teoria da *depiction* aplicada à imagem fotográfica. Vamos referir exemplos nos quais, precisamente, essa relação de correspondência é questionada. Consideremos desde logo as imagens fotográficas a preto e branco. Neste caso, algumas propriedades que se tornam aparentes na imagem não coincidem com propriedades relevantes do objeto que causalmente as determinou. Consideremos, de igual modo, imagens captadas com diferentes tipos de lentes que não respeitam o sistema de perspetiva linear, caso das lentes anamórficas; também aqui existe

<sup>168</sup> Hopkins, Robert. *Picture, Image and Experience*, p. 10.

<sup>169</sup> No ponto 3.2 deste capítulo.

uma descoincidência entre propriedades aparentes da imagem fotográfica e as propriedades do objeto do mundo físico responsável causalmente por essas propriedades aparentes da imagem. Podemos ainda referir imagens fotográficas parcialmente desfocadas, nas quais o particular é reconhecível, embora não totalmente visível; também aqui as propriedades referidas são apenas coincidentes.

Escolhemos exemplos de imagens fotográficas que nos são familiares, embora a característica da semelhança da imagem só parcialmente seja coincidente relativamente os respetivos particulares. Recordamos que a nossa investigação incide sobre imagens fotográficas que são representações verídicas. Nos exemplos acima mencionados intuitivamente inserimos as imagens fotográficas a preto e branco e imagens fotográficas parcialmente desfocadas, nas quais o objeto seja reconhecido, nas representações verídicas. Há necessidade então da determinação precisa da veracidade, deslocando-se o acento da característica da semelhança; a semelhança não é suficiente para a determinação da veracidade das imagens fotográficas.

Uma primeira aproximação a este problema pode ser a consideração de diferentes sistemas de representação dentro da *depiction*; a pintura, por exemplo, seria assim um sistema de representação específico, à luz do qual seria determinado um conjunto de semelhanças relativamente ao objeto representado. O mesmo aconteceria para os outros possíveis diferentes sistemas que se encaixam na *depiction*, incluindo aqui então a fotografia. Ou seja, haveria de delimitar quer relações intra sistémicas, quer inter sistémicas. Autores como Kulvicki<sup>170</sup> seguem esta linha estrutural, procurando determinar as características próprias das imagens enquanto *depictions*. Todavia, pensamos que esta abordagem não toca no elemento fundamental. Com efeito, estes sistemas de representação implicam conjuntos de convenções reconhecidas como tais, por quem a eles acede. Isto é, implicam a consideração de um conjunto de estruturas cognitivas que permitam o seu reconhecimento, e expectativas de que o sistema de representação percebido

---

<sup>170</sup> Cf. Kulvicki, *On Images*, 2006.

corresponda efetivamente ao sistema que é objeto da percepção. Uma abordagem às imagens fotográficas enquanto *depictions* baseadas numa semelhança, independentemente da enumeração ou não das suas características estruturais específicas, não pode ilidir uma outra abordagem que será em primeira instância perceptiva e, de igual modo, fenomenológica.

Imagens fotográficas enquanto *depictions*, em nosso entender, são as que se baseiam numa relação perceptiva, bem como numa experiência do que é fenomenologicamente a descrição de um objeto do mundo físico enquanto imagem fotográfica. Percepção e fenomenologia são, assim, os fundamentos de uma abordagem à imagem fotográfica e o substrato da sua consideração enquanto um meio especialmente realista no seio da *depiction*. Iremos desenvolver a noção aqui delimitada de semelhança no quarto capítulo, intitulado *Imagem Fotográfica e Experiência em Sentido Amplo*.

Os dois autores que iremos abordar neste ponto definem *realismo*, no contexto da *depiction* relativa às imagens fotográficas, precisamente como uma forma de manter um “*continuum* perceptivo com o mundo”, dando lugar a que este se revele (como sugere Walton) e como um aferir das coisas relativamente à “nossa conceção perceptiva” do que são (na formulação de Kulvicki), ou seja, um modo de certificação do mundo<sup>171</sup>. Estas concepções de realismo abarcam as abordagens perceptivas e informacionais à *depiction*, aplicadas às imagens fotográficas, sobre as quais nos iremos dedicar no próximo ponto, pelo que a questão do estatuto epistémico das imagens fotográficas passa necessariamente pela acentuação da sua ligação ao mundo físico no qual nos inserimos.

Neste primeiro ponto iremos articular estes conceitos, entrando em diálogo com os dois autores referidos, Walton e Kulvicky, que enquadram a imagem fotográfica a partir da noção de realismo. Ou seja, a imagem fotográfica considerada não como representação, mas como um mecanismo protésico que auxilia a visão – Walton –; ou considerando a imagem fotográfica como uma

---

<sup>171</sup> Cf. Walton, “Transparent Pictures”, pp. 48, 49, e Kulvicki, *On Images*, pp. 230, 231, respetivamente.

representação que permite a verosimilhança - realismo como veracidade - Kulvicky -

No capítulo dedicado ao estado da arte referimos a teoria de Walton da percepção aplicada às imagens fotográficas<sup>172</sup>. Porém, o autor formula uma teoria da percepção geral relativa à *depiction*<sup>173</sup>; vamos mencionar esta teoria para uma cabal compreensão da sua aplicação ao caso particular das imagens fotográficas. Para este autor, a estrutura percetiva de uma *depiction* é semelhante à da percepção do objeto do mundo físico que é descrito na imagem. Ao observarmos uma imagem “imaginamos” percetivamente que vemos o objeto que é descrito na imagem: este “imaginar” não é uma qualquer fantasia, mas é sim um *visualizar*.

Perante o conteúdo inscrito na superfície de uma imagem ficcionamos que o ato de ver esse conteúdo é um ato de ver efetivamente o objeto no mundo físico. Daí um primeiro realismo na abordagem de Walton: ver *depictions* em geral é semelhante ao ato de vermos o objeto do mundo físico descrito nessa *depiction*. Para que a visualização (*seeing-in*) ocorra é necessário, por um lado, que seja despoletado um conjunto suficiente de ações visuais sobre a superfície da imagem de modo a que a “imaginação” possa equiparar esse ato ao ato de ver efetivamente o objeto descrito. Por outro lado, essas ações têm de tornar a *visualização* suficientemente vívida<sup>174</sup>.

Em suma, ao visualizarmos *depictions* vemos representações descritivas, e não diretamente os objetos que descrevem. Mas, como a estrutura percetiva que está associada ao ver uma representação descritiva é semelhante à estrutura percetiva envolvida no ver o mundo físico que nos rodeia, “imaginamos” que vemos objeto do mundo físico que é descrito na imagem, *visualizamos* esse objeto.

Contudo, com a fotografia, para Walton, o processo difere, uma vez que as fotografias são *transparentes*, literalmente vemos o mundo através delas. Não são representações, são auxiliares (mecânicos) da visão tal como binóculos, espelhos

---

<sup>172</sup> Pp. 68, ss desta tese.

<sup>173</sup> Walton, Kendal. *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, 1973.

<sup>174</sup> Walton, Ibid. p. 296.

ou telescópios<sup>175</sup>. Permitem-nos ver coisas que, noutras circunstâncias, não seria possível, quer espacialmente, quer também temporalmente. Contudo, o autor adverte que não são meros suplementos da visão, nem duplos ou substitutos dos objetos. A sua transparência implica “ver literalmente”<sup>176</sup> os objetos dos quais são fotografias. A câmara permite-nos não apenas fazer novas imagens, mas um novo modo de ver.

Este “ver literalmente” é, por um lado, um modo de percepção, um “ver através da fotografia” (*seeing-through photographs*)<sup>177</sup>, mas não é apenas um modo de percepção: na fotografia, tal como acontece no caso dos fósseis, ou nas pegadas, por exemplo, nos quais existe uma especial ligação com o que lhes deu origem. Assim, a fotografia é também um modo de “estar em contato com” (*in contact with*)<sup>178</sup>. A percepção é complementada por uma teoria causal; ver algo é ter experiências visuais, que são provocadas causalmente pelo que é visto<sup>179</sup>.

Se, para este autor, a imagem fotográfica não é representação, embora seja sempre uma mediação - e como mediação é um meio indireto de acesso às coisas -, o facto de as imagens fotográficas serem transparentes permite manter o contato percetivo com o mundo, daí o seu realismo. A imagem fotográfica permite-nos “revelar a realidade”<sup>180</sup>, quer percetivamente, quer causalmente. Para compreendermos este “estar em contato com” Walton remete para a distinção de Paul Grice entre sentidos naturais e sentidos não naturais (ou convencionais)<sup>181</sup>. Sentido natural, (sentido não cognitivo) é o sentido de algo que constitui um signo não convencional da presença de outra uma coisa. Grice dá como exemplo de sentido natural o sentido que advém das manchas que significam sarampo, as manchas são um sinal não convencional da presença de sarampo.

Sentido convencional, ou comunicativo (sentido *NN*), é o sentido de algo que constitui um signo convencional da presença de uma outra coisa, isto é, os sentidos

---

<sup>175</sup> Walton. Ibid. p. 24.

<sup>176</sup> Cf. Walton, “Transparent Pictures”, p. 22.

<sup>177</sup> Para Walton ver directamente e com a assistência da fotografia são diferentes modos de percepção, mas constituem ambos modos de ver, “seeing”. “Transparent Pictures”, pp. 23 e 27.

<sup>178</sup> Cf. Walton. Ibid. p. 23.

<sup>179</sup> Cf. Walton. Ibid. p. 34.

<sup>180</sup> Cf. Walton. Ibid. p. 48.

<sup>181</sup> Grice, Paul. *Studies in the Way of Words*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1989, pp. 213, 215.

comunicativos são pronunciados por um emissor. Já os sentidos naturais constituem-se pela ligação factual entre o signo e a coisa para que o signo aponta. Ao contrário dos sentidos comunicativos, não são pronunciados por um emissor. Os sentidos naturais exprimem a correlação factual entre um signo e uma dada coisa. Daí que Walton acentue o facto de a fotografia não estar dependente daquilo que o operador acredita relativamente ao objeto fotografado.

A relação factual entre a fotografia e o objeto que foi fotografado baseia-se, para o autor (como referimos no capítulo dedicado ao estado da arte), no pressuposto de a fotografia ser incluída no processo percetivo, como um específico modo de ver, causalmente provocado, de forma mecânica. A causalidade estabelece-se relativamente ao que é fotografado, e não relativamente ao que foi concebido pelo operador.

Recordamos que Walton refere que existe uma correspondência entre o modo como percebemos e “o modo como o mundo realmente é”<sup>182</sup>; isto, porque a estrutura do processo percetivo comporta importantes analogias com a estrutura da realidade. Assim, quando percebemos, estamos intimamente ligados com o que é percebido e, do mesmo modo, quando observamos uma fotografia, sentimo-nos próximos das coisas que foram fotografadas e que “vemos” através das fotografias. Se a conexão causal tem uma raiz mecânica no dispositivo, e ainda que o observador não esteja informado acerca do que foi fotografado, de como a fotografia é feita, do dispositivo, contexto e intenções do operador, ainda assim, o observador “vê” algo do objeto, acontecimento ou estado de coisas que a fotografia captou e descreve<sup>183</sup>.

Um ponto importante é o valor epistémico que Walton adscribe à fotografia, uma vez que é um meio indireto de transmissão da informação. Para o autor, a fotografia, sendo embora um meio de transmissão de informação, não implica a aquisição de conhecimento como consequência inevitável. Mas, tendo essa informação como subjacentes sentidos naturais, a fotografia é necessariamente rigorosa. E, justamente, a nossa conceção de que é um meio preciso de transmissão

---

<sup>182</sup> “The way the world really is”, Walton, “Transparent Pictures”, p. 46.

<sup>183</sup> Cf. Walton, “Transparent Pictures” p 43.



de informação, afeta a nossa experiência da fotografia. Ou seja, na fotografia, enquanto portadora de sentidos naturais, mesmo que estejamos errados quanto ao que significam, a nossa experiência é condicionada pelo facto de sabermos que são necessariamente rigorosas<sup>184</sup>.

O tipo de informação transmitido pela fotografia, não sendo direta, integra o processo percetivo em sentido amplo, o “ver” a que se refere. O “ver” da fotografia pode implicar não conhecimento, mas apenas uma dimensão de valor. Lembramos que o autor refere como exemplo o caso das fotografias de pessoas que nos são próximas e que revemos continuamente: o facto de as revermos implica a repetição de informação que não acresce conhecimento, a repetição implica somente mantermos uma relação afetiva. Ou seja, neste exemplo a fotografia mantém-nos em contato com o mundo. Este contato com o mundo, para Walton, recordamos, é percetivo (assente numa relação de causalidade), daí que uma fotografia seja sempre a fotografia de algo que existiu. Daí igualmente a sua diferenciação relativamente às representações.

Com efeito, as fotografias auxiliam a visão, são artefactos que estão em consonância com o nosso mecanismo percetivo. O seu valor epistémico não assenta apenas no facto de resultarem de um aparelho mecânico, nem de serem especialmente rigorosas quanto ao detalhe e à sua capacidade de descrição. Assenta, sim, no especial realismo da fotografia. Este facto permite a Walton afirmar, como já foi referido, que se afasta de André Bazin, o qual atribui essa característica ao serem produzidas mecanicamente, independentemente do que aparentam. Para Walton, o que torna a fotografia especial é o facto de ser sempre uma fotografia de algo que existiu.<sup>185</sup> Walton, em suma, refere que o valor epistémico da fotografia só se revela se a pensar-mos como uma contribuição para a tarefa de ver. A invenção da câmara não só nos forneceu um novo meio para fazer imagens de um tipo especial, possibilitou-nos também um novo modo de ver, que é um modo de nos manter em contato percetivo com o mundo.

---

<sup>184</sup> Walton, “Transparent Pictures”, p 41.

<sup>185</sup> Walton, “Transparent Pictures”, p. 20. Referido na nota nº 102, p. 69 desta tese.

Lembramos que a nossa abordagem acentua a percepção e a fenomenologia como fundamento de uma teoria da imagem fotográfica. É nesse contexto que colocamos a questão do valor epistémico da imagem fotográfica. Assim, detemo-nos em autores que acentuam diferentes características como preponderantes para a determinação do valor epistémico; realismo, objetividade ou riqueza de detalhes são as comumente aferidas. Dentre estas, a aceção de realismo é a privilegiada pela maioria dos autores. O realismo, como já vimos, sublinha as características que se referem à relação entre o objeto descrito na imagem, e o objeto do mundo físico que o despoletou. Acentua a posição que o observador da imagem fotográfica tem do mundo físico, como interlocutor entre a imagem e o que determinou causalmente essa imagem, e essa posição começa por ser percetiva.

Já a objetividade salienta o facto de se transporem para a imagem propriedades do objeto do mundo físico, tal como se apresentam ao nosso sistema percetivo, havendo entre imagem e objeto que a originou uma relação de dependência factual. Quanto à riqueza de detalhes, respeita à quantidade, à extensão dessas propriedades, que se apresentam como elementos dispostos numa forma, sendo assim descritos na imagem fotográfica. Objetividade e riqueza de detalhes cabem na construção da noção de realismo. Para serem realistas, as imagens fotográficas têm de ser objetivas. Imagens fotográficas distorcidas não são realistas. A nossa conceção percetiva do mundo físico não comporta elementos distorcidos. É necessário, de igual modo, que possuam um certo grau de riqueza dos detalhes, no sentido em que pelo menos têm de permitir o reconhecimento do objeto descrito na imagem. Imagens fotográficas desfocadas podem ser realistas se permitirem o reconhecimento do objeto que as originou. Por outro lado, realismo em si é também uma noção abrangente, no sentido em que pode englobar abordagens percetivas e abordagens que privilegiam o conteúdo informacional da *depiction*.

Dentre os autores que acentuam especificamente a noção de realismo começámos com Walton, um autor determinante na bibliografia sobre a imagem

fotográfica contemporânea, que versa exactamente sobre a natureza do realismo fotográfico, como vimos no capítulo do Estado da Arte. Continuando com a noção de realismo, de seguida apresentamos uma outra conceção, aliada ao estatuto epistemológico das imagens em geral, mas que, sendo pensada para englobar diferentes tipologias de imagens, é importante para o colocar da questão relativamente às imagens fotográficas, ao salientar a noção de veracidade; o seu autor é Kulvicki, já referido nesta tese<sup>186</sup>.

Kulvicki assume seguir Goodman<sup>187</sup>, ao postular que as imagens em geral possuem características estruturais determinantes, a saber: densidade sintática; deve ser considerada igualmente a sua densidade semântica, e têm de ser relativamente repletas<sup>188</sup>, no sentido de serem completas. A identidade sintática das imagens respeita ao seu *design*, visível na sua superfície. A estas características, que são comuns a qualquer imagem<sup>189</sup>, Kulvicki especificamente acrescenta uma outra, a transparência, recorrendo o autor à fotografia para a exemplificar.

E o exemplo utilizado pelo autor são os trabalhos de Sherie Levine “After Walker Evans”<sup>190</sup>. Levine fotografa as fotografias de Walker Evans de modo a que seja impossível diferenciar umas e outras. O problema que se coloca é o de saber qual o conteúdo das fotografias de Levine. Sendo fotografias de fotografias, o seu conteúdo é o conteúdo das fotografias originais: o objeto, a pessoa, o acontecimento, do mundo físico que as originou... ou será o seu conteúdo diferente pelo facto de o objeto do mundo físico que as originou ser uma fotografia?

Kulvicki responde que o conteúdo de tais fotografias é o conteúdo das fotografias que as originaram, essa é a característica da transparência. “Um sistema

---

<sup>186</sup> Cf. Kulvicki, *On Images*.

<sup>187</sup> Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976.

<sup>188</sup> “Relative repleteness”, Kulvicki, *On Images*, p. 17.

<sup>189</sup> Não nos debruçamos sobre a teoria das imagens (pictures) de Goodman, não sendo um autor central para uma teoria da imagem fotográfica. Estas características gerais que adscribe à imagem são desenvolvidas por outros autores que se dedicam à imagem fotográfica mencionados nesta tese e que as incorporam, quer com outros nomes em diferentes contextos, quer agrupando esses conceitos.

<sup>190</sup> Kulvicki, *On Images*, pp. 52, 53. Este trabalho de Sherie Levine é paradigmático no contexto da fotografia dos anos 80 do século XX, marcando a viragem da fotografia para o concetual. Iremos recorrer a ele para fundar a nossa argumentação em termos de transição da *imagem fotográfica* para a *fotografia*, no próximo capítulo.

representacional S é *transparente* no caso de uma representação causal R, se em S, qualquer representação de R for do mesmo tipo sintático de R<sup>191</sup>”. Sendo ambas as fotografias do mesmo tipo sintático, a sua identidade sintática conduz à identidade semântica. Logo, representações (transparentes) de representações têm o mesmo conteúdo das representações originais; isto numa perspectiva intra-sistémica, no caso, dentro do sistema fotografia. A comparação não pode ser feita entre sistemas de interpretação diferentes; por exemplo, não podemos comparar nestes termos uma fotografia de uma pintura, e uma pintura abstrata que seja inspirada noutra pintura. Os esquemas interpretativos diferem nestes dois exemplos.

Uma vez aferida a estrutura das imagens, Kulvicki recorre à terminologia utilizada por Haugeland<sup>192</sup> para abordar o conteúdo das mesmas. Segundo esta terminologia, o conteúdo de uma imagem pode ser explicado por dois conceitos: o primeiro explica a característica da transparência das imagens, é o conteúdo *bare bones*; o segundo é o conteúdo *fleshed out*.

Uma das formas através das quais as imagens nos permitem o conhecimento acerca do seu conteúdo, é instanciando propriedades das coisas acerca das quais são representações. Partindo desta premissa, Kulvicki define o conteúdo *bare bones*: “ O conteúdo *bare bones* de uma imagem diz-nos que certas cores e propriedades espaciais abstratas, tais como, uma secção cónica, ou direita, e assim sucessivamente, são instanciadas em certas localizações relativas. O conteúdo *bare bones* capta o que todas as diversas possíveis fontes de uma imagem têm em comum [...]”. “As imagens são especiais porque *instanciam* propriedades que o conteúdo *bare bones* especifica”<sup>193</sup>.

Já o conteúdo *fleshed out* resulta da aplicação de conceitos na sequência de vermos uma imagem. Os conceitos que aplicamos ao ver a imagem dependem dos

---

<sup>191</sup> “A representational system S is *transparent* just in case for any token representation, R, in S, any representation of R in S is of the same syntactic type as R”, Kulvicki, *On Images*, p 53.

<sup>192</sup> Haugeland, John, “Representational Genera”, in *Having Thought*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1991.

<sup>193</sup> “The bare bones content of a picture tells us that certain colors and rather abstract spatial properties, like being a conic section, being straight, and so on, are instantiated at certain relative locations. Bare bones content captures what all of the diverse possible sources of a picture have in common and thus that which any precisification of the content to something more fleshed out must build. Pictures are special in part because they *instantiate* the properties that their bare bones contents specify.” Kulvicki, *On Images*, p. 166.

conceitos-chave de que dispomos previamente, aplicáveis ao reconhecimento da imagem. Esta característica constitui a saliência perceptiva de um dado conteúdo *fleshed out* <sup>194</sup>.

É precisamente a característica da saliência perceptiva que nos permite, em Kulvicki, fazer a ligação à noção de veracidade, através do conceito de realismo revelador. Recorrendo ao exemplo do pintor Giotto, o autor diz-nos que este introduz um novo esquema interpretativo para as imagens. As suas imagens representam, com veracidade, características dos seus sujeitos, de uma forma que aparece como uma novidade. Até aí as imagens eram representadas segundo esquemas interpretativos diferentes e, a partir de Giotto, todas essas imagens são recrutadas para este novo esquema interpretativo <sup>195</sup>. “Ele introduziu um novo sistema de representação com poder expressivo maior do que os seus predecessores. Este sistema, por sua vez, foi suplantado por muitas construções baseadas na perspectiva linear, daguerreótipos e fotografias.” <sup>196</sup> Assim, integradas num novo sistema interpretativo mais rico, características da superfície pictórica que até então eram ignoradas, adquirem um novo significado semântico. O que até então era remetido para o silêncio adquire significado, mas aliado a uma estranheza, a um irrealismo. Irrealismo que se refere, deste modo, às propriedades da superfície pictórica que são recuperadas para o campo semântico, com o fim de sugerir propriedades do objeto descrito que não correspondem à nossa concepção perceptiva desse objeto.

Quanto ao realismo, este respeita à nossa concepção perceptiva do mundo físico que nos rodeia, e que é descrito nas imagens. O conhecimento que nos advém das imagens permite-nos formar concepções perceptivas das coisas que são descritas nessas imagens. Daí que as imagens detenham um estatuto epistemológico especial, informam-nos sobre particulares. Veracidade, neste contexto, não remete para uma autenticidade do mundo físico que é descrito nas imagens, mas sim para uma autenticidade relativamente à nossa concepção desse mundo. Trata-se de um

---

<sup>194</sup> Cf. Kulviki, *On Images*, p. 174.

<sup>195</sup> Kulviki. Ibid. p. 228.

<sup>196</sup> “He introduced a new system of representation with more expressive power than it's predecessors. This system in turn was superseded by many linear perspective constructions, daguerreotypes, and photographs.” Kulviki, *On Images*, p 227.

aferir das coisas relativamente à nossa concepção percetiva do que são, ou seja um modo de certificação da realidade. Deste modo, em Kulvicki, a noção de realismo não se identifica com a verdade<sup>197</sup>, mas refere sim a nossa concepção das coisas, e a nossa concepção das coisas visa a verdade, tentamos manter a correspondência entre a nossa concepção percetiva das coisas e o que as coisas efetivamente são. Por exemplo, relativamente às imagens da ciência, informam-nos sobre particulares e temos motivos para crer que são especialmente rigorosas ou verídicas. Os cientistas recorrem às imagens, enquanto fonte de conhecimento, para certificação de algo que é novo. No caso das células, antes de existirem imagens suas, não se sabia qual era o seu aspeto<sup>198</sup>. Neste caso são as próprias imagens que nos ditam as concepções que devem ser formadas acerca dos particulares descritos na imagem. A partir daí, a autenticidade da nossa concepção remete para a correspondência com concepções que anteriormente eram inexistentes. Antes das primeiras imagens de células não sabíamos qual era a verdade da célula; estas primeiras imagens tornam-se um padrão de referência a partir do qual tentamos manter a nossa concepção percetiva do que são as células.

### **3.1.3 Discriminação Percetiva e Informação.**

No capítulo dedicado à Metodologia abordámos exaustivamente um autor, John Dilworth, cuja teoria epistémica parte da informação percetiva associando-a à representação e aplicando-a exactamente às imagens fotográficas. O acento é colocado pelo autor na concepção da representação de um objeto, e do próprio objeto, como fornecendo *informação* acerca do mesmo.

Para Dilworth, o conteúdo representacional de uma fotografia consiste na percepção de estruturas informacionais (IS) relacionadas com o particular fotografado, conteúdo esse que implica a percepção da fotografia como sendo do

---

<sup>197</sup> “Veridicality”, Kulviki, *On Images*, p. 231.

<sup>198</sup> Ibid.

particular. Assim, lembramos que uma representação verídica consiste na representação cujo conteúdo informacional advém perceptivamente da representação de um particular correspondente às propriedades aparentes desse mesmo particular. Engloba informação parcial acerca do particular, desde que não enganosa<sup>199</sup>. Recordamos que, uma das razões pelas quais nos detivemos neste autor no capítulo metodológico, foi por recorrer à imagem fotográfica na aplicação da sua teoria da *depiction*. E ao fazê-lo, debruça-se sobre alguns dos problemas mais relevantes no contexto de uma teoria epistémica da imagem fotográfica.

Um desses problemas é a delimitação do grau de correspondência da informação que subjaz às representações verídicas, num contexto de semelhança: ou seja, por exemplo, uma fotografia desfocada, ou uma fotografia que, não fornecendo informação detalhada acerca das propriedades aparentes do particular fotografado, fornece apenas alguma informação acerca das propriedades aparentes desse mesmo particular. O autor responde a esta questão, recordamos, através da noção de estruturas informacionais. O conteúdo representacional de cada imagem de um particular consiste na perceção de estruturas informacionais relativas a esse particular, estruturas informacionais essas que permitem a identificação da imagem como imagem do particular. Dilworth pretende explicar como pode haver representações corretas, ao mesmo tempo, de um objeto e das suas propriedades aparentes e, mais especificamente, explicar representações que fornecem distintivamente diferentes quantidades de informação acerca desse objeto, nos casos em que não coincide com as suas propriedades aparentes. Essas representações podem ser consideradas representações verídicas, desde que a informação que forneçam acerca do objeto seja perceptivamente não enganadora.

Como vimos em Dilworth, no campo de uma numa abordagem epistémica, ao salientar o conhecimento como informação que é adquirida acerca do objeto fotografado, através da imagem fotográfica, torna-se premente o esclarecimento de

---

<sup>199</sup> Lembramos aqui a noção de “não enganosa” de Dilworth, enunciada na p. 39 desta tese: “Uma representação verídica torna-se, assim, uma representação cognitivamente *não enganosa* de um item, na qual o nível de informação que fornece acerca de X *não induz em erro* relativamente aos usos cognitivos típicos que seriam feitos acerca dessa informação na análise de X, ou na interação com X.”, o autor refer-se a esta noção em *REI*, p. 24.

alguns pressupostos. Em primeiro lugar, o que se entende por informação neste contexto? Depois, qual a sua relação com o âmbito percetivo? E, finalmente, especificamente que tipo de conhecimento é adquirido, em termos cognitivos?

## **Informação**

Meskin e Cohen, autores que abordámos no capítulo dedicado ao Estado da Arte, quanto à primeira questão, do que se entende por informação, recorrem ao conceito de transmissão de informação que recuperam de Drestke<sup>200</sup>: a transmissão de informação é um tipo de conexão entre duas variáveis, conexão essa com uma base factual, de natureza probabilística (objetiva). Esta noção de informação, de natureza probabilística, em si mesma, não permite por si só a aquisição de convicções verdadeiras acerca do que é descrito na imagem.

Quanto à segunda questão, da relação entre informação e percepção, a informação de base probabilística não tem assento percetivo. Podemos perguntar, então, qual a sua relação com o sistema percetivo? Ver um objeto faz parte de um conjunto lato de processos visuais, mas nem todos os processos visuais implicam ver um objeto<sup>201</sup>. Para a determinação dos processos visuais que permitem ver efectivamente um objeto através de uma imagem, há que recorrer à análise da relação probabilística entre os tipos de indícios descritivos configurados pela imagem e as características relevantes do objeto. Cohen e Meskin defendem, neste contexto, que os processos visuais que transmitem determinado tipo de informação espacial, informação acerca da localização egocêntrica dos objetos representacionais (informação *e*), são processos visuais que permitem ver um objeto.

Para além destes processos visuais referidos, também ocorrem, segundo os autores, processos visuais que transmitem informação acerca das propriedades

---

<sup>200</sup> Cf. p. 75 desta tese.

<sup>201</sup> Cf. Meskin e Cohen, PE, p. 77.



visualmente acessíveis do objeto representacional (informação  $v$ ). Estes processos visuais transmitem informação espacialmente agnóstica que não permite ver um objeto; é o caso das *depictions* que mantêm uma relação causal com o seu *depictum*, como por exemplo naturezas mortas, paisagens e fotografias. Se aplicarmos o conceito de informação  $v$  às imagens fotográficas temos, deste modo, que um processo descritivo visual indicial transporta informação acerca de um dado objeto por meio de um dispositivo, no caso de haver uma relação probabilística objetiva entre o processo indicial<sup>202</sup> e as características relevantes do objeto em consideração.

Quanto à terceira questão, o tipo de conhecimento adquirido com a observação da imagem fotográfica, é em parte respondida nos parágrafos anteriores com o conceito de informação  $v$ , relacionando-se com o tipo de processos visuais envolvidos na observação da imagem fotográfica. E, é precisamente daí que advém o seu valor epistémico, diferenciando-as das *depictions* que também mantêm uma relação causal com o que descrevem.

Meskin e Cohen propõem que o estatuto epistémico das fotografias assenta em duas características: por um lado o facto de serem fontes de informação espacialmente agnóstica; por outro lado, o facto de os observadores formularem convicções acerca das fotografias enquanto tipologia, que determinam as suas atitudes acerca do estatuto epistémico das fotografias observadas.<sup>203</sup> A característica de serem fontes de informação espacialmente agnóstica implica, pela noção de transmissão de informação adotada, que essas ligações informacionais sejam constituídas independentemente das convicções dos observadores; ou seja, a transmissão de informação através das fotografias não remete para um realismo, nem para o facto de elaborarmos julgamentos corretos com base nas fotografias. Assentes nesta base informacional, duas fotografias que transmitem a mesma informação podem parecer diferentes se, por exemplo, uma for a cores e outra a preto e branco.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> “Process token”, Meskin e Cohen, *PE*, p. 74.

<sup>203</sup> Cf. Meskin e Cohen, *PE*, p. 72.

<sup>204</sup> Cf. Meskin e Cohen, *PE*, pp. 73, 74.

E, se nas fotografias, as ligações informacionais se estruturam em relações probabilísticas que não dependem das convicções dos observadores, já a atitude dos mesmos relativamente ao estatuto epistémico das fotografias, essa sim depende das suas convicções. A observação de uma fotografia torna-se saliente, para quem a vê, no sentido de a caracterizarmos como verídica; enquanto que na observação de uma pintura, mesmo que efectivamente seja verídica, não se verifica essa categorização. Deste modo, os observadores estão convictos que as fotografias transmitem informação *v* acerca do que descrevem. O valor epistémico assenta, assim, para os autores, em fatores psicológicos que são contingentes, desde a saliência da fotografia relativamente a outros tipos representacionais que transmitem informação *v*, até às convicções enraizadas nos observadores acerca das fotografias, convicções essas que lhes atribuem valor de prova.

### **Discriminação e Reconhecimento Percetivo**

Vimos no ponto anterior uma proposta de articulação entre transmissão de informação e processos visuais na imagem fotográfica. Contudo, nada é dito sobre a natureza desses processos visuais em termos percetivos. Se ver um objeto e ver uma imagem fotográfica são dois tipos diferentes de processos visuais, pensamos que é necessário algo mais do que a descrição das suas características em termos de relações informacionais. Por serem processos visuais, para uma sua cabal compreensão pressupõem igualmente a sua fundamentação em termos de discriminação e reconhecimento do objeto descrito, isto é, em termos percetivos.

O autor Dominic Lopes<sup>205</sup>, estrutura precisamente a conexão entre informação e processos percetivos de reconhecimento presentes quando observamos uma imagem. Sendo a sua teoria uma teoria da *depiction* geral, a sua

---

<sup>205</sup> Lopes, Dominic. *Understanding Pictures*. Referimos sumariamente a sua teoria nas pp. 92 e 93 desta tese.

importância para o nosso estudo assenta no facto de Lopes defender que as *depictions* são próteses visuais que transmitem informação acerca dos objetos descritos, permitindo-nos identificar o que nos rodeia por meio da sua aparência<sup>206</sup>. A sua teoria é denominada “Teoria do Reconhecimento do Aspeto”<sup>207</sup>.

Para compreendermos o papel que a informação desempenha na sua teoria, é necessário recuar a Evans<sup>208</sup> e ao seu modelo de referência sobre o pensamento baseado na informação. Em Evans, compreender determinadas categorias de expressões de referência implica pensar nos seus referentes com base na informação derivada dessas expressões. As expressões implicam que se identifique os seus referentes. Para tanto, é requerida uma ligação percetiva com um objeto, permitindo a obtenção de informação durante um período de tempo. Desta forma, a identificação permite o conhecimento discriminante, ao conferir a capacidade para localizar o objeto percebido. Quem percebe, pensa num objeto como ocupando um percurso único no tempo e no espaço<sup>209</sup>. Lopes assenta o seu próprio modelo percetivo nesta construção da referência de Evans, articulando percepção e informação, e explicando o modo como as imagens referem. Imagens tornam-se, em Lopes, formas pictóricas específicas de identificação de objetos. Uma imagem representa um dado objeto se o seu conteúdo transmitir informação acerca desse objeto que descreve, de modo a permitir a sua identificação.

Um elemento importante para a cabal compreensão da proposta de Lopes - uma teoria da *depiction* fundamentada no reconhecimento do aspeto - é precisamente a noção de aspeto<sup>210</sup>. O conteúdo pictórico de uma imagem, em princípio, não representa todas as propriedades do objeto que descreve, assim como acontece normalmente como a experiência visual. Nesse sentido, o conteúdo pictórico é seletivo, representando apenas algumas das propriedades do objeto descrito. A estas propriedades representadas denomina Lopes *commitments*, e as

---

<sup>206</sup> Cf. Lopes, *UP*, p. 144.

<sup>207</sup> “Aspect Recognition Theory”, Lopes, *UP*, p. 111. Ao contrário de Walton, em que as imagens fotográficas são mecanismos protésicos que permitem a percepção dos objetos no mundo físico.

<sup>208</sup> Evans, *The Varieties of Reference*. Evans é mencionado por Dominic Lopes, a este propósito, em *UP*, na p.107.

<sup>209</sup> Cf. Lopes, *UP*, p.106.

<sup>210</sup> Cf. Lopes, *UP*, pp. 111-135.

restantes propriedades do objeto que não são representadas e acerca das quais a imagem permanece indeterminada, são denominadas *noncommitments*. O aspeto refere-se à totalidade dos *commitments* e dos *noncommitments* da imagem <sup>211</sup>. É o conjunto de ambos os tipos de propriedades que constitui o aspeto, permitindo ao observador reconhecer o objeto descrito na imagem.

Lopes expõe o mecanismo perceptivo que, na sua perspetiva, explica o facto de o conteúdo pictórico ser fundado no aspeto. Esse mecanismo é o reconhecimento perceptivo, um modo de identificação que justifica a estrutura em aspeto das imagens<sup>212</sup>. Uma imagem transmite informação de um conjunto, que é o aspeto, relativo ao objeto que é descrito na imagem (e que é apelidado sujeito pelo autor), se os observadores reconhecerem o mesmo objeto, que é a fonte da imagem. Existe uma capacidade de reconhecimento que se funda nos encontros perceptivos com o que nos rodeia; essa capacidade reúne informação permitindo a identificação de objetos com os quais houve encontros perceptivos prévios. Essa capacidade pode assumir três formas: o reconhecimento de características; o reconhecimento de objetos individuais, e o reconhecimento de tipos de objetos. O reconhecimento em geral não necessita do acesso a informação detalhada anteriormente armazenada. Pode haver reconhecimento se se verificar apenas uma disposição para identificar o objeto que é presentemente percebido, como um objeto com o qual houve um encontro perceptivo no passado; ou se se verificar um sentimento de familiaridade para com esse objeto<sup>213</sup>.

O reconhecimento é também dinâmico. Com efeito, existem aspetos relativamente aos quais os objetos podem variar. Por exemplo, reconhecemos objetos vistos a partir de diferentes localizações espaciais, ou reconhecemos caras passados anos depois de as termos vistos pela primeira vez. Contudo, podendo estes aspetos variar, mantêm-se reconhecíveis, são as “dimensões de variação” da estrutura dos aspetos<sup>214</sup>.

---

<sup>211</sup> Cf. Lopes, *UP*, pp. 116, 117, 119.

<sup>212</sup> Cf. Lopes, *UP*, pp. 136-156.

<sup>213</sup> Cf. Lopes, *UP*, p. 136.

<sup>214</sup> Cf. Lopes, *UP*, p. 139.

Em suma, o reconhecimento permite o conhecimento discriminador, ou seja: reconhecer um objeto significa a capacidade de o distinguir dos outros objetos. Mas esta informação, na qual se baseia o reconhecimento, sendo perceptiva, não é ainda concetual. O autor refere que embora implique um conceito do objeto a identificar, não implica ainda o conceito do seu aspeto. Reconhecermos um objeto numa dada localização espacial não significa que se elaborem conceitos como o ângulo a que se encontra, a específica distância, etc. Para Lopes, a estrutura que subjaz ao reconhecimento pictórico assenta em sistemas “subpessoais” do nosso sistema visual no seu todo, determinados por estímulos perceptivos e que são não concetuais, não estando dependentes das convicções do sujeito. São estados perceptivos que são experienciados pelo observador e que representam o mundo como possuindo propriedades, podendo despoletar respostas em termo de comportamento, embora sejam não concetuais<sup>215</sup>.

---

<sup>215</sup> Cf. Lopes, *UP*, p, 103.

### 3.2 Imagem Fotográfica Enquanto Representação Verídica

A noção de imagem fotográfica enquanto representação verídica contém em si a aferição do valor epistémico dessa imagem. A noção de *representação verídica* contém, em si, já um juízo relativo ao conhecimento que o observador pode obter acerca do elemento ou acontecimento do mundo físico que foi objeto da imagem fotográfica. Impõe-se, assim, a articulação entre representação verídica e valor epistémico. Como então aferir o valor epistémico da imagem fotográfica? Como referimos anteriormente neste capítulo<sup>216</sup>, o valor epistémico pode assentar em determinadas características. Lembramos que um tipo de representação (visual) descritivo possui valor epistémico se o conhecimento que a partir de si se obtém se fundar em informação que é rica em detalhes, ou objetiva; ou se o conhecimento que a partir de si se obtém se fundar em informação que comporta um realismo. Ao longo do capítulo destacámos autores que acentuam uma ou combinações destas características.

Uma abordagem simplista à imagem fotográfica salientaria a relação causal que esta mantém com o objeto do mundo físico que é descrito. Contudo, não é apenas uma relação causal geral que aqui é relevante. Podemos pensar num quadro hiper realista, com a representação realista de elementos de um edifício, na qual os elementos dispostos do edifício são a origem da respetiva pintura, que é então uma descrição das propriedades desse edifício. Poder-se-ia também pensar que nesta relação causal se acentuaria predominantemente a quantidade de informação - a extensão da informação -, sobre o objeto do mundo físico que a originou, que é transmitida na representação, ou seja, da riqueza de detalhes. Neste exemplo da pintura hiper realista, a representação é rica na descrição dos detalhes das propriedades do objeto que é representado, e deste modo possui valor epistémico. O que diferencia então o valor epistémico desta representação do valor epistémico de uma imagem fotográfica?

---

<sup>216</sup> Pp. 106, ss desta tese.

A imagem fotográfica fornece informação acerca de propriedades do particular que a originou. Essa informação assenta numa relação causal, de dependência fatural, entre esse particular e o objeto que emerge na imagem, mas de tal modo que uma alteração nas propriedades desse particular provoca uma alteração correspondente no objeto (independentemente do operador), que assim emerge como descrição qualificada na imagem fotográfica. É essa descrição *qualificada* que vai ser percebida pelo observador. Dando-se, por exemplo, o caso de se verificar uma alteração da incidência de luz sobre o objeto, essa alteração provoca uma alteração de luminosidade na imagem. A relação causal, de dependência factual, está associada à característica da objetividade, devido à utilização do aparelho mecânico, que assegura a captação dos fotões refletidos pelo objeto que é descrito na imagem. Assim, o que se torna visível na superfície da imagem são elementos dispostos das propriedades do objeto do mundo físico, tal como se apresentam ao nosso sistema percetivo. Isto é: independentemente da intencionalidade do operador, a estrutura do mecanismo produz imagens características.

Este último requisito mencionado, o de a imagem fotográfica transmitir informação acerca de elementos das propriedades do objeto do mundo físico que a originou, tal como se apresentam ao nosso sistema percetivo, necessita ser esclarecido. Em nossa perspetiva, os objetos do mundo físico apresentam-se ao nosso sistema percetivo de modo a permitir a sua discriminação e posterior reconhecimento; é esta a informação relevante que vai ser transportada pela imagem fotográfica. Deste modo, a objetividade é combinada com a riqueza de detalhes, de tal maneira que uma imagem fotográfica descreve o objeto que lhe deu origem com um mínimo de elementos das suas propriedades aparentes que permita a sua discriminação. Uma imagem desfocada, embora seja captada com um aparelho mecânico, não se incluirá na tipologia das imagens fotográficas se os elementos que se tornam visíveis na sua superfície não permitirem a discriminação do objeto ou acontecimento do mundo físico que descreve. Será uma imagem

*tecnológica* que foi objeto de erro ou de experimentação, ou podendo nela intervir a intencionalidade do operador e ser artística<sup>217</sup>.

Segue, então, que o conceito de informação que defendemos ao longo desta exposição, assenta numa natureza probabilística, determinando que seja transmitida através de uma relação causal, de dependência fatual, entre o particular e a sua descrição que emerge na imagem. Recordamos que uma alteração nas propriedades desse particular provoca uma alteração correspondente na descrição, que assim se torna uma descrição qualificada na imagem fotográfica. Por outro lado, a informação que é transmitida na superfície da imagem, e que se torna relevante no contexto da imagem fotográfica, refere-se a elementos dispostos das propriedades do particular, como se apresentam ao nosso sistema percetivo. Tal como em Cohen e Meskin, este conceito de informação assenta na proposta de Dretke<sup>218</sup>: uma conexão de base factual e natureza probabilística. E se é certo que este tipo de informação não permite a aquisição de convicções verdadeiras acerca do que é descrito na imagem, defendemos igualmente que permite a formulação de representações verídicas acerca do que nos rodeia, e que essa é a característica preponderante das imagens fotográficas, como iremos de seguida ver.

Um outro esclarecimento relativamente à objetividade, e que a relaciona com o realismo, refere-se à utilização de lentes que distorcem o ângulo com que a luz é captada. É o caso das lentes anamórficas. Aqui a discriminação do objeto ocorre, mas pode não corresponder à nossa *conceção percetiva* do que as coisas são. Se a distorção for tal que o que se torna visível na imagem não corresponda à nossa *conceção percetiva*<sup>219</sup> do respetivo objeto do mundo físico, essa imagem não será fotográfica. Daqui decorre que discriminação do objeto que é descrito na imagem fotográfica está subordinada à característica do realismo. Isto é, a um contato percetivo com o mundo no contexto de uma relação abrangente<sup>220</sup>. Vimos em Walton esta noção de “estar em contato com”, no sentido de ter experiências

---

<sup>217</sup> Falaremos da imagem fotográfica artística, propondo uma aproximação a um seu modelo de análise, no ponto 3 do próximo capítulo, intitulado *Imagem Fotográfica Enquanto Arte, Mecanismos Cognitivos e Depiction*.

<sup>218</sup> P. 66 desta tese.

<sup>219</sup> Seguimos este conceito de *conceção percetiva* das coisas que vimos anteriormente em Kulvicki.

<sup>220</sup> Pp. 109 ss desta tese.



visuais que permitem uma ligação. Vimos também como, para este autor e com base na estrutura do nosso sistema percetivo que comporta analogias com a estrutura da realidade, se verifica uma correspondência entre o modo como percebemos e o modo “como o mundo realmente é”. Em Kulvicki, salientamos igualmente o facto de as imagens fotográficas permitirem a certificação relativamente à nossa conceção percetiva do que as coisas são. É precisamente sua a noção de veracidade, que subscrevemos. Pensamos, todavia, que o autor não esclarece suficientemente a noção de “conceção percetiva das coisas”, que se torna demasiado ampla, ou até ambígua. Procuraremos nós dar corpo a esta noção, no próximo ponto.

Kulvicki defende que todos os sistemas pictóricos visuais assentam em sistemas projetivos em geral, e no sistema da perspetiva linear em especial. As projeções permitem estabelecer relações espaciais sistemáticas entre as imagens e aquilo que representam. Como afirma: “Uma vez que imagens visuais descrevem coisas visíveis, e a disposição espacial é uma característica visível das cenas, as imagens em qualquer sistema exibirão relações espaciais semanticamente significantes, relativamente ao que descrevem. As projeções apenas tentam captar essas relações.<sup>221</sup>” Aplicando estas premissas à imagem fotográfica, o autor conclui que as “fotografias normais<sup>222</sup>” são representações que recorrem à perspetiva linear, enquanto que as fotos tiradas com a utilização de lentes anamórficas não o são. Nestes casos, e nos casos em que há a especificação de um conteúdo, este pode ser aferido se a representação efetivamente descreve um conteúdo, e se o faz através do sistema da perspetiva linear. E como articula esta conceção com a noção de realismo e de veracidade? As imagens descrevem situações na medida em que dispõem de conteúdos *fleshed out* ricos em detalhes, que incluem objetos, as suas propriedades e as suas relações. As situações descritas nas imagens são realistas quando os respetivos objetos, propriedades e relações se adequam bem à nossa conceção do que esses objetos são. Isto é, não formulamos apenas conceitos

---

<sup>221</sup> “Since visible pictures depict visible things, and spatial layout is a visible feature of scenes, pictures in any system will exhibit semantically significant spatial relationships to what they depict. Projections just try to capture those relations.” Kulvicki, *On Images*, p. 213.

<sup>222</sup> Cf. Kulvicki, *On Images*, p. 215. As aspas são nossas.

relativamente às coisas e às suas qualidades, dispomos também de concepções prévias de como essas coisas são. Identificamos o objeto acerca do qual uma imagem é, e depois aplicamos as nossas concepções sobre o que é descrito. Reconhecemos o que uma imagem diz acerca do que descreve, e sabemos qual é a nossa concepção sobre o que é descrito<sup>223</sup>. Se coincidirem, o que é descrito é realista.

Kulvicki não especifica esse caráter perceptivo ou não da nossa concepção das coisas. Para o autor, nem todas as propriedades que são incluídas no conteúdo *fleshed out* de uma imagem são perceptíveis. Dá o exemplo de uma imagem que retrata um arcebispo<sup>224</sup>; neste caso, o realismo desta imagem dependerá das características perceptíveis que associamos ao facto de se ser um arcebispo: as roupas, a ornamentação, etc. Segundo a concepção de Kulvicki, uma imagem pode tanto ser realista como irrealista; dentro de um dado sistema<sup>225</sup>, uma imagem é realista se descrever realisticamente, de modo suficiente, um objeto e não descrever qualquer coisa irrealisticamente; uma vez havendo uma descrição que é suficientemente realista (do ponto de vista perceptivo), esta tem de apresentar pelo menos algumas das características que as nossas concepções prévias atribuem a esse objeto. Ou seja, por um lado, não se coloca aqui a questão de saber quantas propriedades uma imagem tem de representar para ser realista; por outro lado, à medida que a nossa concepção das coisas se vai alterando, assim também se alterará a verificação do realismo de uma imagem. A veracidade, em suma, consiste na correspondência (em princípio perceptiva) com a nossa concepção do que as coisas são, não com aquilo que verdadeiramente são. Assim, as imagens informa-nos sobre particulares porque temos razões para crer que são geralmente verídicas, dadas as suas *caraterísticas estruturais*.

Em Kulvicki, como acabámos de ver, a veracidade afere-se relativamente à nossa concepção perceptiva das coisas. Concordamos com esta correspondência, mas

---

<sup>223</sup> Cf. Kulvicki, *On Images*, pp. 216, 217.

<sup>224</sup> Cf. Kulvicki. Ibid. p. 217.

<sup>225</sup> Cf. Kulvicki. Ibid. p. 219.

pensamos que a noção de “conceção perceptiva das coisas” necessita de esclarecimentos.

### **3.2.1 Imagem Fotográfica, Discriminação e Reconhecimento Perceptivos**

Defendemos nesta tese que as imagens fotográficas, que são *representações verídicas*, se enraízam, desde logo, na própria estrutura do nosso sistema perceptivo, por um lado, e na sua relação com o mecanismo do aparelho fotográfico, por outro. Vimos também, no início deste trabalho, que a questão da não coincidência entre propriedades aparentes do objeto que foi descrito na imagem fotográfica, e as propriedades visíveis no objeto fotografado, é importante numa teoria da imagem fotográfica, não podendo ser tratada apenas como uma questão de grau. Demos como exemplo uma fotografia desfocada da Torre Eiffel<sup>226</sup>. Sendo perceptível apenas a sua configuração genérica, apesar dessa fotografia não representar corretamente todas as propriedades aparentes da Torres Eiffel, contará ou não como uma representação verídica? Que quantidade de informação é necessária? É, assim, necessário repensar a teoria da representação verídica que se baseia na riqueza de detalhes.

A relação entre sistema perceptivo e mecanismo que envolve o aparelho fotográfico no contexto de uma representação verídica deve então ser abordada. Notámos que Walton menciona a correspondência entre o que percebemos e o modo como o mundo real é, isto é, a estrutura do processo perceptivo comporta analogias com a estrutura da realidade. Também Lopes refere que a estrutura do nosso sistema visual subjacente ao reconhecimento pictórico assenta em sistemas não concetuais, sendo estados perceptivos experienciados pelo observador que representam o mundo como possuindo propriedades, podendo despoletar respostas em termos de comportamento. Embora estas menções estejam corretas são menções que, em nossa opinião, não são suficientemente aprofundadas pelos

---

<sup>226</sup> P. 31 ss desta tese.

autores. Para nós, são precisamente estes pontos os elementos fundamentais para a correta compreensão da imagem fotográfica enquanto representação verídica.

Vamos articular conseqüentemente mecanismo fotográfico e representação verídica, acentuamos uma abordagem perceptiva, que se direciona para a análise dos processos cognitivos envolvidos no ver uma representação verídica.

O nosso sistema perceptivo passa por um conjunto de processos, começando pela detecção, discriminação, até à identificação ou reconhecimento. No reconhecimento, o estímulo visual atual é comparado com o conhecimento armazenado acerca do objeto. Já a detecção permite a saliência de um objeto relativamente ao seu contexto, no conjunto que se apresenta no nosso campo visual. No âmbito da percepção esta distinção é corrente: “Embora um enorme número de diferentes tarefas dependa da visão, uma parte essencial da maioria dessas tarefas envolve selecionar objetos do seu ambiente. Podemos chamar a este processo detecção. Algumas tarefas requerem que avancemos um passo mais, distinguindo um objeto de outro. Podemos chamar a este segundo e mais refinado processo discriminação. Em ainda outras circunstâncias, sabemos exatamente o que um objeto particular é ou quem uma pessoa é. A este terceiro processo podemos chamar identificação. Para lidar com o ambiente com sucesso, as pessoas devem ser capazes de realizar todos os três processos rapidamente e com rigor: detetar, discriminar e identificar”<sup>227</sup>.

Outra propriedade relevante da visão é a tendência para agrupar informação em padrões organizados, daí resultando uma forma significativa, um percebido. Um estágio inicial da percepção visual começa com a informação local, através da detecção do contorno pelas células corticais. Esta informação fragmentária é reunida, conduzindo à discriminação do objeto. O que significa que, mesmo nestas

---

<sup>227</sup> “ Though an enormous number of quite different tasks depend on vision, a key part of most involves picking out objects from their surroundings. We can call this process detection. Some tasks require that we go a step further, distinguishing one object from another. We can call this second, more refined process discrimination. In still other circumstances, we must know exactly what a particular object is or a particular person is. This third process we may call it identification. To deal with the environment successfully, people must be able to accomplish all three process rapidly and accurately: detect, discriminate and identify”. Sekuler, Robert e Blake, Randolph, *Perception*. New York: McGraw-Hill, 1994, p 141.

fases iniciais da percepção visual, o cérebro agrupa características locais da forma como o contorno, comparando-as com um perceiver, no contexto do processo global de percepção. Esta comparação é, nesta fase, apenas uma discriminação, uma distinção de um objeto relativamente aos outros, permitindo deste modo a formação posterior de um perceiver desse objeto.

Se o cérebro não dispõe de informação suficiente, a partir dos estádios finais do processo da percepção visual, tende a agrupar a informação das características iniciais numa forma, apesar dessa forma ser apenas sugerida por fragmentos. A aparência percetiva de um objeto varia consoante a sua disposição espacial, cor e profundidade. De facto, como os estudos sobre a percepção nos mostram: “[...] na visão existe uma forte tendência para agrupar pedaços de informação numa forma significativa, ainda que essa forma seja apenas vagamente sugerida pelos pedaços. [...] Este perceiver deve resultar da síntese da informação sobre o contorno recolhida numa larga porção da imagem. Olhar apenas regiões locais da imagem, como fazem as células corticais, nunca levariam ao reconhecimento da cena e do objeto central nessa cena. Ao invés, vemos a cena e o objeto devido a uma comparação mais estendida, ou global, da informação local sobre o contorno. Além de que o conhecimento sobre o que procurar simplifica dramaticamente a tarefa de nos apercebermos acerca do que estamos a olhar.”<sup>228</sup>

Com o reconhecimento adquirimos, percetivamente, através da visão, conhecimento sobre o mundo que nos rodeia. Por conhecimento entendemos aqui uma noção geralmente aceite nas neurociências: “Precisamos de saber acerca das coisas para nos comportarmos e agirmos no mundo. Neste sentido mais geral o nosso conhecimento é toda a informação que herdámos geneticamente ou adquirimos através da experiência”<sup>229</sup>. A esta noção de conhecimento como

---

<sup>228</sup> “In vision there is a strong tendency to group bits and pieces of information into a meaningful form, even when that form is only vaguely suggested by the bits and pieces. [...] Looking at only local regions of the picture, as cortical cells do, would never lead to recognition of the scene and the central object within that scene. Rather, we see the scene and the object because of some more widespread, or global, comparison of local contour information. Moreover, knowledge of what to look for dramatically simplifies the job of realizing what you are looking at.” Sekuler e Blake, *Perception*, p.136.

<sup>229</sup> “We need to know about things to behave and act in the world. In this most general sense, our knowledge is all the information that we have inherited genetically or learned through

informação que herdámos geneticamente ou obtemos através da experiência, acrescentamos “num contexto adaptativo”.

Contudo, numa definição de conhecimento, coloca-se o problema da consciência. Trata-se então da informação que herdámos ou adquirimos e da qual temos consciência. Ou seja, a discriminação percetiva de um objeto não é suficiente para a aquisição de conhecimento acerca do mesmo, é necessária a formação consciente de um perceito do mesmo. A este nível, na neurobiologia, quando se fala de consciência, fala-se de *conscious awareness*, isto é, de uma *perceção consciente*, é essa perceção consciente que vai permitir a aquisição de conhecimento<sup>230</sup>.

Fazemos um parênteses para salvaguardar que a articulação entre consciência e reconhecimento é objeto de disputa nestas áreas, havendo autores que situam a consciência ao nível do reconhecimento, enquanto que outros a situam no nomear. Não pretendemos entrar em debate sobre a noção de consciência, o que extravasaria o nosso propósito. Para efeitos na nossa tese tomamos consciência como noção operatória: uma atividade reflexiva através da qual *o sujeito* se projeta (e, nesse sentido, se representa) em diferentes atos que a atividade do seu organismo implica. Atos que podem ter na sua fonte atos percetivos, ou aos atos cognitivos. Este projetar do sujeito não tem de materializar num ato cognitivo a um nível superior, pode ocorrer precisamente ao nível do reconhecimento, antes do nomear e da elaboração de um conceito, naquilo a que Damásio denomina de *eu nuclear* como iremos de seguida ver. O *eu nuclear* inclui-se na noção de consciência do sujeito uma vez que enraíza o eu conhecedor do *eu autobiográfico*.

Damásio elabora uma tipologia do eu em termos evolutivos determinando: um *proto eu*; um *eu nuclear*, e, um *eu autobiográfico*. Inclui na definição de consciência os três níveis de eu, uma vez que nenhum funciona por si só, isoladamente. Por um lado, longo do nosso quotidiano oscilamos entre estes três

---

experience.” Eysenk, M., Keane, M. *Cognitive Psychology, a student's handbook*, Psychology Press, 1995, p. 233.

<sup>230</sup> Damásio, António. *O livro da Consciência*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, pp. 40 e 41.

níveis, por outro lado, os níveis mais complexos do eu, ao serem convocados, convocam também organicamente, os níveis que os precedem.

Semir Zeki um dos neurocientistas que mais proeminentes no estudo da percepção visual, e para quem o conhecimento e consciência são conetados a um nível neurológico operatório, aplica-o à visão da cor: “A visão da cor é um sistema acerca de certas propriedades físicas permanentes dos objetos, nomeadamente o seu refletir a luz em diferentes comprimentos de onda. O conhecimento não pode ser adquirido sem a consciência. Podemos agora estender a nossa descrição e dizer que a consciência e a aquisição de conhecimento são características de certas organizações neuronais relativas à visão da cor.”<sup>231</sup> No contexto da presente investigação, lembramos que estamos a fundamentar a relação entre o mecanismo inerente ao aparelho fotográfico e a noção de imagem fotográfica enquanto representação verídica, numa base perceptiva. E essa base assenta, para nós, precisamente, na formação do perceptor visual.

É novamente Semir Zeki que resume as características do nosso sistema visual, permitindo a aquisição de conhecimento acerca do mundo que nos rodeia.<sup>232</sup> Em primeiro lugar, o cérebro tenta adquirir conhecimento acerca das propriedades invariantes e inalteráveis dos objetos e superfícies que fazem parte do nosso ambiente visual. Uma vez que esse ambiente visual está em constante alteração, só é possível a aquisição de conhecimento se essa mudança permanente for evitada. A especialização funcional do cérebro permite a concentração nas propriedades invariantes dos objetos e superfícies. Assim, existem várias áreas no cortex visual, cada uma especializada em determinadas propriedades como a disposição espacial, a cor, a profundidade e o movimento. Mas as operações realizadas por cada uma das áreas têm de ser integradas, para que se possa gerar uma imagem visual unificada no cérebro. As diferentes áreas comunicam entre si

---

<sup>231</sup> “Colour vision is a system for acquiring knowledge about certain unchanging physical properties of objects, namely their reflectance for lights of different wavelengths. Knowledge cannot be acquired without consciousness. We can therefore now extend our description and say that consciousness and the acquisition of knowledge are features of certain neural organizations concerned with colour vision Zeki, Semir, *A Vision of the Brain*. Oxford: Blakwell. 1993, p. 344.

<sup>232</sup> Cf. Semir Zeki, *A Vision of the Brain*, pp. 355, 356.

quando grupos de células de diferentes áreas são ativadas em sincronia temporal, originando assim um perceber visual.

Relembramos que, nesta tese, perspetivamos conhecimento e consciência em sentido amplo já a este nível da formação do perceber, uma vez que é fundamental em termos de mecanismo adaptativo. Podemos compreender como se estabelece a relação entre percepção, consciência tomada sentido amplo, e conhecimento recorrendo a um exemplo clínico: pacientes cuja retina e nervos ópticos são saudáveis, mas com lesões no córtex visual que resultaram em cegueira, elaboram uma resposta na sequência de estímulos, embora não estejam conscientes a um nível cognitivo *high level* dessa detecção. Este fenómeno chama-se *blindsight*<sup>233</sup>. Ou seja, tendo o córtex visual sofrido lesões, continua a fornecer informação visual de identificação que guia uma resposta motora. Fisiologicamente, os pacientes respondem a estímulos na sequência do reconhecimento do objeto, apesar de não o conseguirem nomear - relatar que viram esse estímulo específico, por exemplo, dizer que viram um dado objeto, um lápis -, nem de seguida descrever - as características do lápis e as suas respetivas aplicações, quer funcionais, quer simbólicas - o estímulo.

A classificação de um estímulo no específico objeto que está a ser visto constitui um conjunto de processos visuais que se denominam, por sua vez, reconhecimento. Implica estímulos sensoriais actuais, de uma parte, e a sua comparação com informação gerada por prévias experiências perceptivas com esse objeto ou com objetos do mesmo tipo, de outra parte. Trata-se do reconhecimento, igualmente denominado identificação, que pressupõe uma classificação com base em informação previamente armazenada. Contudo, já não pressupõe um nomear desse objeto (neste sentido também os animais são capazes de reconhecer objetos). Com efeito, como afirma Ullman, um autor de referência na percepção visual: “ [...] o nomear não é necessariamente o produto final do processo de reconhecimento; os animais não possuindo a faculdade da linguagem podem ainda assim reconhecer os objetos visualmente. O produto final importante é a capacidade para armazenar informação associada com um objeto, ou uma classe de objetos, que não é aparente”

<sup>233</sup> Cf. Semir Zeki, *A Vision of the Brain*, p. 347.



na própria imagem. O nome de um objeto é um exemplo dessa informação “invisível”, mas, claro, não o único exemplo”<sup>234</sup>.

O conhecimento, através do reconhecimento, permite a categorização da informação adquirida perceptivamente em entidades identificáveis. Num outro nível ainda, o conhecimento fornece um contexto abrangente para a integração da informação adquirida sensorialmente. Surgem então as expectativas que influenciam o sistema perceptivo. Chegamos a um ponto fulcral na nossa tese, iremos deter-nos nas expectativas precisamente no próximo capítulo. As expectativas são determinantes uma vez que, resultantes de um contexto adaptativo, influenciam o processo perceptivo.

Ver é, então, integralmente um processo adaptativo. Como se reconhece nas neurociências: “Ao invés de experienciarmos uma conglomeração de contornos desconexos espalhados ao longo do campo visual, vemos contornos organizados em objetos completos cuja forma e tamanho permanecem constantes. Esta organização na percepção espelha a organização dos objetos do mundo físico tal como existem presentemente. A correspondência entre a experiência perceptiva e os objetos representados na experiência não é acidental. Afinal, o sistema visual evoluiu com um objetivo, para nos informar acerca dos objetos com os quais necessitamos de interagir.”<sup>235</sup> A nossa experiência perceptiva permite-nos, assim, uma relação estável com o nosso ambiente; assegura que o modo como percebemos corresponde à organização do que é percebido.

---

<sup>234</sup> “Finally, naming is not necessarily the end product of the recognition process: animals lacking the language faculty can still recognize objects visually. The important end product is the ability to retrieve information associated with an object, or a class of objects, that is not apparent in the image itself. An object's name is an example of such “invisible” information, but, of course, not the only example. Ullman, *High-Level Vision, object recognition and visual cognition*. Cambridge MA: MIT Press, 1997, pp. 1-12.

<sup>235</sup> “Rather than experiencing a conglomeration of unconnected contours scattered throughout the field of view, we see these contours organized into whole objects whose size and shapes remain constant. This organization in perception mirrors the organization of real objects as they actually exist. The correspondence between perceptual experience and the objects represented in that experience is not accidental. After all, the visual system did evolve for a purpose, namely, to inform one about the objects which we need to interact with.” Sekuler e Blake, *Perception*, p. 139.

Depois deste enraizar nos processos neurofisiológicos do nosso sistema perceptivo que nos permitem reconhecer um objeto, qual a sua relação com a imagem fotográfica tida como uma representação verídica, e qual o seu valor epistémico?

Na imagem fotográfica, a conexão com o objeto que é fotografado é baseada na semelhança entre os processos da formação da imagem e o nosso sistema perceptivo. A estrutura da lente imita a estrutura do olho, simulando-o. O modo como percebemos nas imagens fotográficas está então relacionado com as convicções que formamos acerca delas. Na imagem fotográfica, a correspondência base entre a experiência perceptiva e os objetos representados nessa experiência mantêm-se pela analogia do mecanismo do aparelho fotográfico com o nosso sistema perceptivo. Deste modo, o observador sente familiaridade relativamente ao que é percebido..

O objeto descrito na imagem fotográfica é um objeto puramente visual, autónomo relativamente ao objeto do mundo físico que foi fotografado e é descrito na imagem. E a *depiction* da imagem fotográfica, por sua vez, enquanto objeto visual, é formada por um conjunto de características perceptivas que correspondem, pelo menos, a algumas características do objeto fotografado. Esta correspondência é independente porque é fundada, não numa representação simbólica ou *mimesis*, mas na semelhança dos processos fisiológicos constitutivos da perceção e nos processos mecânicos da imagem fotográfica. A relação entre a abertura e a estrutura da lente é o eixo base, a partir do qual é construído o aparelho mecânico.

A descrição visual da imagem fotográfica envolve um conjunto de características relativas à aparência perceptiva do objeto do mundo físico que foi fotografado, mas a coincidência não tem de ser completa, não tem de ser exatamente a mesma. Nas imagens fotográficas pode verificar-se apenas uma coincidência suficiente entre as características locais permitindo a formação do percebido do objeto fotografado. Uma imagem fotográfica que é uma representação verídica é, assim, aquela na qual as características perceptivas do objeto descrito na

imagem correspondem às características do objeto do mundo físico que foi fotografado, em termos permitir a formação do preceito do objeto fotografado.

A representação típica de uma imagem fotográfica não abrange todas as características que são comuns ao nosso sistema percetivo. Desde logo, existem diferenças quanto à representação da espacialidade. As relações espaciais descritas na imagem fotográfica não correspondem às relações espaciais dinâmicas dos objetos do mundo físico tridimensional; isto porque a imagem fotográfica é uma representação estática bidimensional. Ou seja, posso retirar informação relativamente à disposição dos objetos representados, mas não posso retirar informação relativa à complexidade das suas relações espaciais. Das imagens fotográficas a preto e branco também podemos retirar informação, mas não a relativa às características cromáticas dos correspondentes objetos que foram representados. Assim, a representação de uma imagem fotográfica não permite a aquisição de convicções verdadeiras acerca do que é descrito na imagem. Este facto compreende-se uma vez que a imagem fotográfica assenta numa analogia com o nosso sistema percetivo que é parcelar relativamente a elementos dinâmicos da percepção, bem como noutras características que são determinantes para a formulação de convicções verdadeiras relativamente ao que nos rodeia. Já dispositivos como telescópios ou binóculos funcionam como próteses relativamente ao nosso sistema percetivo, originando, como vimos, representações verdadeiras.

A imagem fotográfica permite, sim, a formulação de representações verídicas acerca do que nos rodeia, formula apenas um juízo acerca do preceito do objeto que foi representado; não formula juízos acerca do conjunto integral das características determinantes desse objeto. Na imagem fotográfica, a representação assenta numa relação causal que lhe confere a característica da objetividade, mas é parcelar relativamente a outras características determinantes do modelo que lhe serve de referência para a aferição do seu valor epistémico, em termos de se poder falar em aquisição de convicções verdadeiras. Contudo, ao permitir a formação do

perceito do objeto fotografado, a imagem fotográfica é, nessa medida, uma representação verídica desse objeto.

Nesta aceção interligamos fundamentalmente veracidade e reconhecimento. Veracidade assenta apenas num reconhecimento e, inversamente, reconhecimento implica a veracidade. Isto, porque, como vimos, a perceção é um processo adaptativo; o reconhecimento permite-nos adquirir conhecimento, e assim, uma relação estável com o mundo físico que nos rodeia. A aquisição de conhecimento verifica-se, deste modo, já a um nível inicial do processo percetivo. Ao classificarmos um estímulo no específico objeto que está a ser visto, lidamos com estímulos sensoriais atuais, comparando-os com informação gerada por prévias experiências percetivas relativas a esse objeto ou a objetos do mesmo tipo. Esta classificação consciente<sup>236</sup>, recorrendo a informação previamente armazenada é, precisamente, conhecimento.

Porém, na espécie humana, sempre que não se verifiquem lesões clínicas ao nível do cortex, o reconhecimento está indissociavelmente ligado ao nomear, à linguagem. Referimos que o conhecimento, através do reconhecimento, permite a categorização da informação adquirida percetivamente em entidades identificáveis. Este nível, ao fornecer um contexto abrangente para a integração da informação adquirida sensorialmente, permite desenvolver, por via do mecanismo da linguagem, outro tipo de comportamentos que assentam, a partir da memória, em expetativas. E temos, então, essas expetativas a influenciar a própria categorização da informação ao nível da identificação das entidades, no próprio sistema percetivo. Concluindo, as expetativas embora não constituam em si conhecimento, determinam-no.

---

<sup>236</sup> Classificação consciente, no sentido em que a categorização da informação adquirida percetivamente em entidades identificáveis implica um grau de atividade reflexiva, mesmo que seja ao nível do situar do corpo em interação com o objeto do mundo físico que se torna no estímulo percetivo.

Ao invés, no exemplo do fenómeno *blindsight* há uma atividade reflexa do corpo, e não uma classificação consciente que permita a identificação do estímulo.

## **Capítulo 4 - Imagem Fotográfica e Experiência em Sentido Amplo**



Na abordagem epistémica à imagem fotográfica, tentando determinar o conhecimento que obtemos através das imagens fotográficas, procurámos identificar, nas imagens fotográficas de particulares dados, quer o que é representado nas imagens fotográficas, quer os processos através dos quais esse tipo de representação opera. Esses dois âmbitos, o que é representado, e os processos - quer mecânicos, quer cognitivos -, de natureza percetiva, através dos quais se estrutura a imagem fotográfica enquanto representação, são indissociáveis. Foi sobre eles que nos debruçámos no capítulo anterior. Pensamos que integralmente esclarecidos, conduzirão a uma leitura que permita abranger a cabal complexidade do fenómeno da *depiction* na imagem fotográfica.

Assim, procurámos determinar o tipo específico de causalidade na qual assenta a imagem fotográfica, bem como o tipo de informação que a imagem fotográfica nos oferece acerca das propriedades sensíveis do que é fotografado, debruçando-nos sobre os mecanismos percetivos envolvidos no ver a imagem fotográfica. Terminámos o capítulo com uma aproximação ao conceito de representação verídica aplicado à imagem fotográfica, numa perspetiva epistémica restrita. Recordamos o que defendemos: a descrição visual da imagem fotográfica envolve um conjunto de caraterísticas relativas à aparência percetiva do objeto fotografado, mas a coincidência não tem de ser completa, pode verificar-se apenas uma coincidência suficiente entre as caraterísticas locais permitindo a formação do perceito do objeto fotografado. Daí retirámos que uma imagem fotográfica, que é uma representação verídica, é aquela na qual as caraterísticas percetivas do objeto descrito na imagem correspondem às caraterísticas do objeto fotografado, em termos permitir a formação do perceito do objeto fotografado.

Pode parecer inconclusivo o facto de termos referido os processos que levam à constituição do preceito do objeto que é fotografado, sem nada termos dito acerca do que ele consubstancia em termos de relação com o mundo que nos rodeia. Por exemplo, vimos que Kulvicki menciona a nossa *conceção percetiva das coisas*, e a verdade como adequando-se à nossa *conceção percetiva das coisas*. Para este autor a *conceção percetiva* é genericamente uma representação mental

*lato sensu*, que inclui as nossas representações anteriores acerca do objeto representado<sup>237</sup>. Não se coloca a questão de a concepção percetiva coincidir com as coisas, acontecimentos do mundo físico, tal como são nesse mundo físico, mas sim com as representações que fazemos acerca dessas coisas e acontecimentos. Vimos igualmente que em Walton defende-se que as imagens fotográficas são próteses visuais, mecanismos da visão. Esta é a questão da relação da imagem fotográfica com o mundo: que tipo de relação nos permite estabelecer com o mundo físico que nos rodeia<sup>238</sup>. Ou seja, sendo as imagens fotográficas *depictions* que se baseiam numa relação percetiva, baseiam-se igualmente numa *experiência* do que é fenomenologicamente<sup>239</sup> a descrição de um objeto do mundo físico, enquanto imagem fotográfica.

Por outro lado, referimos que a imagem fotográfica é tida enquanto representação verídica, pelos seus observadores, como um meio epistemicamente superior, relativamente a outros mecanismos da *depiction*. Ou seja, o valor epistémico da imagem fotográfica está associado à questão do seu próprio estatuto, isto é, a capacidade intrínseca de ser considerada pelos observadores como possuindo um determinado valor. Como foi implicitamente aludido nos parágrafos anteriores, ao colocarmos estes problemas estamos a extravasar o campo epistémico em sentido restrito, para abriremos a uma abordagem fenomenológica, que completará a abordagem epistémica, caminho que iremos percorrer neste capítulo.

Como referimos no capítulo dedicado à Metodologia, o tipo de conhecimento a que acedemos através da imagem fotográfica enquanto *representação verídica* requer uma abordagem ampla ao tipo de experiência que essas imagens consubstanciam. O tipo de experiência de um observador de uma imagem fotográfica, não se confina à discriminação e identificação restrita de perceitos visuais representados na imagem e à respetiva correspondência direta com objeto ou acontecimento fotografado. A pergunta pelo conhecimento que as

---

<sup>237</sup> Ver a noção de realismo, pp. 106 e ss desta tese.

<sup>238</sup> Ibid.

<sup>239</sup> A análise da experiência conduz-nos agora a uma abordagem fenomenológica.



imagens fotográficas fundamentam não pode, deste modo, ser restrita, deve ser baseada numa abordagem também não restrita à experiência das imagens fotográficas. Daí que seja necessário uma abordagem mais abrangente.

Numa abordagem epistémica, o conhecimento acerca de um objeto assenta na experiência que envolve o sujeito em relação com esse objeto, e que dá origem às convicções que se tornam, por essa medida, justificadas e verdadeiras. Essa experiência contudo, não é apenas tida como causal, no sentido em que provoca a convicção, mas é mais abrangente, no sentido em que a convicção advém, enraíza-se nessa experiência. Perguntamos como essa convicção se enraíza efetivamente na experiência. Pressupondo a abordagem epistémica um elemento causal entre a convicção e a experiência, deve ir mais longe na descrição da complexidade e profundidade dos mecanismos que ligam a convicção e experiência. Por isso, pensamos que uma abordagem epistémica restrita conduz frequentemente à confusão com uma base causal, limitando-se a indagar sobre essa base causal, quando na realidade, partindo dessa ligação causal, abarca um conjunto maior e mais complexo de elementos que têm o seu início nessa causalidade. Uma abordagem epistémica não restrita vai permitir, deste modo, uma compreensão adequada precisamente da noção de imagem fotográfica enquanto representação verídica.

Representação verídica, no contexto da imagem fotográfica, para nós, refere-se à coincidência entre a aparência percetiva do objeto fotografado que é descrito na imagem, e o perçito que é formado através da observação das características visíveis que aparecem na imagem. Este perçito envolve numa primeira fase uma discriminação do objeto que assim aparece na imagem, um objeto visual. Numa outra fase, é identificado ou reconhecido pelo nosso sistema percetivo através da comparação com informação anteriormente armazenada acerca do objeto do mundo físico que é descrito na imagem. Todavia, o reconhecimento está ligado a um processo complexo, implicando um conjunto de processos cognitivos não

apenas de integração, mas também de avaliação, que conduzem, em última instância, à aferição do valor epistémico das imagens fotográficas.

Para obter então uma compreensão completa do tipo de conhecimento que a imagem fotográfica, enquanto *representação verídica* transmite, necessitamos de elucidar acerca dos processos cognitivos que nos permitem não apenas discriminar e reconhecer numa primeira instância o objeto que é descrito na imagem. Vimos como o conhecimento, em níveis iniciais do processo perceptivo, através do reconhecimento, permite a categorização da informação adquirida perceptivamente em entidades identificáveis. Porém, o próprio conhecimento fornece um contexto abrangente para a integração da informação adquirida sensorialmente. A integração da informação, através da memória, noutros níveis do processo perceptivo origina expectativas, expectativas essas, que por seu turno, vão influenciar o sistema perceptivo, determinando o conhecimento.

Temos, deste modo, igualmente de incluir outro tipo de representações cognitivas detetáveis na experiência da imagem fotográfica que nos permitem o seu conhecimento num sentido mais lato. Defendemos, assim, que a experiência inclui outro tipo de representações cognitivas que são responsáveis, por exemplo, pelas expectativas de que a imagem seja efetivamente verídica, expectativas essas que, não sendo conhecimento, o determinam. Isto conduz-nos ao facto de, para a aferição destas representações cognitivas necessitarmos de uma abordagem fenomenológica, que enquadra uma abordagem epistémica em sentido amplo, necessária à consideração destas questões. Se atentarmos, os autores abordados nos capítulos anteriores já o fazem de forma implícita; nomeadamente, quando ao referir-se à especificidade da fotografia, recorrem a elementos da sua experiência para a justificar. Precisamente neste âmbito, parece-nos pertinente referir um autor, Mikael Pettersson, que propõe precisamente determinar as características fenomenológicas da imagem fotográfica<sup>240</sup>.

Para Mikael Pettersson, sentimos-nos próximos daquilo que as fotografias descrevem, o que não acontece no caso de estarmos perante uma pintura ou um

---

<sup>240</sup> Pettersson, Mikael. "Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography, in, " *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69 (2 Spring), (2011), pp. 185-196.

desenho. Ou seja, mesmo que uma fotografia e uma pintura, por exemplo, descrevam o mesmo particular, tendo nós consciência da sua existência, não temos o sentimento de proximidade típico das fotografias quando olhamos para a pintura. Este sentimento de proximidade é tido como o *aspecto de proximidade*<sup>241</sup> da nossa experiência das fotografias. Uma aproximação a esta experiência será a ligação ontológica relativamente às fotografias, que foi referida; contudo, o elemento ontológico, para o autor, por si só, é insuficiente para a explicar. Uma das características da fotografia, segundo Pettersson, é a capacidade desta para capturar detalhes. Capturar detalhes distingue-se do mostrar detalhes, uma vez que no mostrar detalhes existe uma gradação no que é mostrado, enquanto que o capturar detalhes implica justamente uma ligação de proximidade com o que fotografado.

Pettersson defende que as fotografias são *traços*, ou seja, são coisas cujo estado – e por estado o autor refere a configuração de marcas na sua superfície – depende das características visíveis dos objetos ou acontecimentos de que são fotografias. E esta dependência é factual e independente de convicções.<sup>242</sup> Daí a capacidade da imagem fotográfica fornecer acesso epistémico às origens daquilo de que são traços, e consequentemente, a convicção de que forneçam esse acesso epistémico. Mas, para Pettersson, mais importante que os observadores tenham a convicção de que as fotografias descrevam os objetos ou acontecimentos a que se referem, é a experiência que os observadores têm das imagens fotográficas como descrevendo esses objetos ou acontecimentos.

Em suma, defendemos nesta tese a necessidade de uma abordagem fenomenológica, uma vez que a experiência da imagem fotográfica inclui, para além do conhecimento, outro tipo de representações cognitivas que são responsáveis, designadamente, pelas expectativas de que a imagem seja efetivamente verídica, expectativas essas que, não sendo conhecimento, o determinam. Por outro lado, a imagem fotográfica implica, como referimos igualmente, uma dada relação com o mundo. Ao perspetivarmos a imagem fotográfica partindo de uma filosofia da *depiction*, importa saber, nesse contexto

---

<sup>241</sup> Cf. Pettersson, “Depictive Traces”, p. 185, o autor emprega a expressão em itálico.

<sup>242</sup> Cf. Pettersson, “Depictive Traces”, p. 190.

que experiência de visibilidade a produz, e especialmente, que experiência de visualidade configura a imagem fotográfica. Propomos, nomeadamente, a intencionalidade, como mecanismo de acesso a estas duas questões, no contexto uma abordagem fenomenológica à experiência da imagem fotográfica.

#### 4.1 Intencionalidade e Representações Verídicas

Compete-nos então agora abordar as características específicas da experiência da imagem fotográfica. Na nota introdutória apresentámos o exemplo de uma abordagem fenomenológica contemporânea à experiência específica da imagem fotográfica. Parece-nos uma abordagem relevante uma vez que, considerando alguns aspetos fundamentais da imagem fotográfica, ao postular a especial proximidade da imagem fotográfica enquanto traços descritivos, fornece desse modo, igualmente, uma explicação para o facto de a imagem fotográfica ser considerada, pelos seus observadores, como epistemicamente privilegiada.

Neste ponto propomos articular os conceitos de *intuição* e *intencionalidade* com a imagem fotográfica, abordando aqui a questão do estatuto epistemicamente privilegiado da imagem fotográfica. Para tal recuamos a Husserl e à sua teoria da imagem, que iremos aplicar à imagem fotográfica. Vamos deter-nos num seu conceito fundamental, o conceito de *objeto da imagem*. O objeto da imagem, embora assente em pressupostos percetivos que hoje se compreendem neurofisiologicamente à luz do mecanismo da atenção<sup>243</sup>, continua atual na sua formulação original. A sua atualidade assenta na compreensão fenomenológica da experiência da *depiction* em geral, e da imagem fotográfica em particular. Objeto da imagem compreende-se enquanto dispositivo de mediação; mediação entre um dado particular, e aquilo a que Husserl vai chamar *imaginar* - o colocar esse particular em imagem - ou seja, enquanto dispositivo de *re-presentação* propriamente dita.

---

<sup>243</sup> Nomeadamente, a parte em que Husserl explicita o mecanismo da apreensão e o respetivo conteúdo da apreensão no contexto do suporte da imagem, e do objeto da imagem, que iremos expor de seguida.

#### 4.1.1. O Objeto da Imagem

As imagens fotográficas são *depictions*, descrições visuais, e, enquanto descrições visuais são objetos visuais autônomos relativamente aos objetos descritos. Se uma descrição visual se estrutura partindo de uma relação de semelhança respeitante às características sensíveis do objeto descrito, que dessa forma se transformam em características visíveis através da imagem, coloca-se desde logo uma questão: como se estrutura, no contexto da experiência de uma imagem fotográfica que é uma representação verídica, essa relação de semelhança, conduzindo-nos às características que se tornam visíveis na imagem sendo percebidas como tal?

Husserl, na sua teoria da *depiction*, elenca os elementos constituintes de uma imagem<sup>244</sup>: o sujeito da imagem, aquilo para que a imagem aponta, o referente; o veículo da imagem, isto é, o elemento físico que é o suporte da imagem, por exemplo, numa fotografia pode ser papel, e, finalmente, o objeto da imagem.

Esta noção de objeto da imagem requer que nos detenhamos na sua consideração pois é o cerne do próprio conceito de *depiction*, nas palavras de Husserl: “Cada imagem deve ser portadora de uma “aparência sensível”, deve tornar intuído um “objeto da imagem”, diferente da imagem, construído ao mesmo tempo que a imagem, com base na mesma fundação apresentacional, estando assim em conflito parcial com a imagem”. E continua, “[...] *depiction* pressupõe obviamente a semelhança, mesmo a perfeita similitude. Este deve ser o nosso ponto de partida.”<sup>245</sup>

Optámos por citar diretamente esta passagem porque determina a *depiction* como um objeto mental, diferente do objeto que constitui o seu *depictum* e cujo núcleo é o conceito de objeto da imagem. Lambert Wiesing descreve com muita

---

<sup>244</sup> Husserl, *PICM*, Appendix III (ao § 14), p. 155, [138].

<sup>245</sup> “Every image must be the bearer of a “*sensuous semblance*”; it must make intuited an “image object” different from it, built along it on the same presentational foundation, hence standing in partial conflict with it”. “Depiction obviously presupposes resemblance, indeed, even perfect likeness. This must be our point of departure.”. Husserl, *PICM*, Appendix III (ao § 14), p. 155, [138].

acuidade este conceito, remetendo-o para o que o observador pensa que vê no veículo da imagem. É, deste modo, um puro objeto visual retirado das leis da física, nesse sentido, autónomo relativamente à fisicalidade do objeto fotografado<sup>246</sup>. E é relativamente a esse objeto mental que se enraíza a semelhança. Voltando a Husserl: “Mas que tipo de semelhança é a semelhança entre o objeto da imagem e o seu sujeito? A parecença deve respeitar ao que é intuído, a aparência do *sujeito*, e não meras determinações não intuídas.”<sup>247</sup>. A relação de semelhança é estruturada entre o objeto da imagem e a aparência do sujeito (sujeito da imagem), aparência essa que é o que vai ser intuído. Iremos dedicar um dos próximos pontos precisamente à questão da semelhança<sup>248</sup>.

Quando se refere que o objeto da imagem é um objeto mental, não se pretende com isso remeter para a visualização de um objeto autónomo na nossa mente. Husserl menciona-o como um “objeto mental”, não como uma “imagem psicológica”: “Mas uma visão naïve erra acima de tudo ao conceber o objeto mental como um objeto que realmente habita na mente. Concebe a imagem como estando na mente, tal como uma coisa física está na realidade. Fenomenologicamente, contudo, não existe uma coisa imagem na mente, ou melhor, na consciência.”<sup>249</sup>

No caso das *depictions*, o objeto da imagem não tem uma existência de facto, o que acontece, sim, é que torna objetiva a coisa atual que é descrita, que assim aparece - tornar objetiva, neste sentido, é fazer a mediação entre o mundo físico e a nossa estrutura percetiva -. O objeto da imagem não existe nem fora da consciência, nem na própria consciência, Husserl reforça esta ideia dizendo que

---

<sup>246</sup> Wiesing, Lambert. *Artificial Presence, Philosophical Studies in Image Theory*, Stanford CA: Stanford University Press, 2010.

<sup>247</sup> “But what kind of resemblance is the one between the image object and its subject? “The likeness must concern what is intuited, the appearance of the *subject*, not merely unintuited determinations.”. Husserl, *PICM*, Appendix III (ao § 14), p. 155, [138]. Optámos por traduzir “likeness” por parecença.

<sup>248</sup> Ponto 4.1.3 *Semelhança*, p. 157.

<sup>249</sup> “But the naïve view errs above all in that it conceives of the mental image as an object really inhabiting the mind. It conceives of the image as there in the mind just as a physical thing is there in reality. Phenomenologically, however, there is no image thing in the mind, or, better, in consciousness.”Husserl, *PICM*, Texto nº1, § 10, p. 23, [22].

não tem qualquer existência<sup>250</sup>. O termo objeto é empregue apenas para diferenciar o objeto da imagem do sujeito da imagem.

Contudo, se relativamente ao objeto da imagem, fenomenologicamente, não existe uma imagem na consciência, entendida como algo que aparece e analogicamente representa os objetos, o que existe então? Como acontece a consciência da imagem? O que acontece (e existe), numa representação visual que é uma *depiction*, com a superfície revestida de uma certa distribuição de cores, formas plásticas e gradações de luz, é que o observador experiencia um certo complexo de sensações visuais. E é com base nesse complexo de sensações que vão surgir a apreensão e sentido, ocorrendo assim para o observador, com a organização desse complexo de sensações visuais, a consciência da imagem<sup>251</sup>. Mas este complexo de sensações visuais ainda não é a imagem propriamente dita, ainda não possui a corporeidade tridimensional que caracteriza a imagem que aparece, e que deste modo se apresenta. O objeto da imagem é, deste modo, um objeto mental de pura visualidade, baseado em sensações visuais, mas ainda não uma imagem.

O que temos, sim, é a consciência objetivadora, a apreensão que interpreta o conteúdo como sendo objetivamente algo. Não a apresentação do conteúdo, mas a apresentação de algo por meio do conteúdo. “Experenciar este apreender e ter o objeto na apresentação são o mesmo. Produzir um acto de sentido com base neste apreender e estar relacionado no sentido, ao objeto, são uma vez mais o mesmo.”<sup>252</sup> O que existe fenomenologicamente, existindo realmente psiquicamente, é o conteúdo da apreensão, assim como o correspondente modo de apreensão e o sentido que nele se encontra<sup>253</sup>.

---

<sup>250</sup> Ainda não existe uma imagem em sentido próprio: “In both cases, the images (understood as the appearing, analogically representing objects) are truly nothing.” Husserl, *PICM*, Texto nº1, § 10, p. 23, [22].

<sup>251</sup> Cf. Husserl, *PICM*, Texto nº1, § 10, p. 23, [22].

<sup>252</sup> “To experience this apprehending and to have the object in the presentation are one and the same. To produce an act of meaning on the basis of this apprehending and to be related in the meaning to the object are again one and the same.” Husserl, *PICM*, Texto nº1, § 10, p. 24, [23].

<sup>253</sup> Cf. Husserl, *PICM*, Texto nº1, § 10, p. 24, [23].



Ao longo deste texto estamos a deter-nos sobre o objeto da imagem, articulando-o com a consciência da imagem - uma vez que se trata de uma noção nuclear relativamente à *depiction* -, e, no contexto da teoria de Husserl sobre a imagem, utilizámos conceitos como *apreensão*, *apresentação* e *re-presentation*. Estes conceitos precisam de ser clarificados no contexto da *depiction*, o que faremos uma vez concluído o objeto da imagem. Podemos, contudo adiantar que a apreensão remete para uma captação percetiva da imagem, imagem essa que é uma representação visual descritiva existindo no mundo físico, e que está presente perante nós. Uma apreensão tem um conteúdo específico que faz aparecer algo, algo é *apresentado* por meio do mecanismo de apreensão. Na apresentação, por seu turno, existe um conteúdo que é experienciado, através da interpretação da apreensão. O objeto da imagem traduz-se, precisamente, no conjunto de sensações visuais inerentes à experiência da *depiction*, e é o objeto da imagem que vai *re-presentar* o sujeito da imagem através de traços analógicos<sup>254</sup>. É o objeto da imagem que, através de uma nova apresentação, torna presente o sujeito da imagem. O que é entendido é assim o sujeito da imagem.

Vimos que o conceito de *objeto da imagem* é central na teoria da imagem de Husserl, uma vez que permite exactamente a articulação entre a imagem física (o veículo da imagem) e o sujeito da imagem. O que é entendido é o sujeito da imagem, tornando-se assim evidente a importância do mecanismo da intencionalidade. Vamos agora tentar perceber de que modo essa articulação entre a imagem física e o sujeito da imagem opera, via objeto da imagem.

Imaginamos o sujeito, e este imaginar não é uma atividade da fantasia (embora Husserl defenda que existem pontos comuns entre o imaginar da apresentação da imagem física e o imaginar da fantasia): é um colocar em imagem, um “imagining”<sup>255</sup>. O observador, ao colocar em imagem o sujeito da imagem, mantém no seu campo de visão, quer a imagem enquanto algo que está presente espacialmente perante nós, quer o objeto da imagem, que é o portador do sujeito da imagem.

---

<sup>254</sup> Cf. Husserl, *PCIM*, Appendix V ao parágrafo 15, p. 162, [142].

<sup>255</sup> Cf. Husserl, *PCIM*, Texto nº1, cap. 4, § 21, p. 47, [45].

No caso de uma apresentação física de uma imagem, a imagem física aparece, mas também aparece o objeto da imagem correspondente: são, assim, dois objetos fenomenológicos. Podemos dirigir a nossa atenção para um destes objetos. Husserl exemplifica: “Por exemplo, se eu contemplo a imagem do tema teológico de Rafael, pendurado acima da minha secretária, a imagem aparece-me enquanto uma coisa física, enquanto uma coisa pendurada na parede; eu foco a minha atenção nisso. Depois mudo a direção da minha contemplação e foco a minha atenção no objeto da imagem: aí então aparece-me uma pequena figura acromática de uma mulher, com cerca de um pé e meio de altura, pintada apenas a preto e branco e rodeada por dois pequenos querubins, consideravelmente mais pequenos e pintados da mesma forma, e assim por diante.”<sup>256</sup>

E quanto à consciência da imagem, o que é que vemos quando temos consciência da imagem? Husserl prossegue: “Na contemplação normal da imagem, eu vivo na consciência da imagem. Nesse caso, foco a minha atenção em algo inteiramente diferente: vejo a forma de uma mulher sublime, de tamanho sobre-humano, dois jovens, corpulentos e poderosos anjos, e assim por diante. Eu também digo destes que “aparecem”, mas obviamente isso não acontece em sentido próprio.”<sup>257</sup> Ou seja, é no conteúdo do objeto da imagem que aparece que vamos ver o sujeito da imagem. Daí que o sujeito da imagem verdadeiramente não apareça, é já dado no objeto da imagem, esse sim que apareceu. Vemos o sujeito da imagem no objeto da imagem, ou seja, o que apreendemos perfeitivamente é diferente do que é colocado por nós em imagem. O suporte físico da imagem é uma janela para o espaço da realidade da imagem. Esta é a fundamentação para uma teoria do “ver em”, “seeing-in”, que Husserl postula e que mais recentemente

<sup>256</sup> “For example, if I contemplate the picture of Raphael's theological subject hanging above my desk, the picture appears to me as a physical thing, as a thing hanging on the wall; I focus my attention on that. Then I change the direction of my contemplation and focus my attention on the image object: there the appears to me an achromatic little figure of a woman, about a foot and a half high, tinted only in black and white and surrounded by too little cherubs, considerably smaller and tinted in the same way, and so on.” Husserl, *PICM*, Texto nº1, cap. 4, § 21, p. 47, 48, [44,45].

<sup>257</sup> “In normal contemplation of the figure live in the image consciousness. In that case, I focus my attention on something entirely different: I see the form of a sublime woman, of superhuman size, two powerful and large young angels, and so on. I also say of these that they “appear”, but obviously this does not occur in the proper sense.”, Husserl, *PICM*, Texto nº1, cap. 4, § 21, p. 48, [45].

vai ser recuperada, com diferentes matizes, por outros autores, nomeadamente Richard Wollheim<sup>258</sup> e Kendall Walton. Embora estes autores não fundem o “seeing-in” no objeto da imagem, como o faz Husserl, para nós essa ligação é clara.

A apreensão perceptiva permite inicialmente que a imagem física se constitua ao aparecer. Depois, com base nesta apreensão inicial, uma nova apreensão perceptiva ocorre: a apreensão das sensações visuais ligadas àquela imagem física. Com esta nova apreensão há um novo aparecer, o do objeto da imagem. Por sua vez, o objeto da imagem permite que a consciência, a qual, no geral, *representa*, despolete a consciência específica da imagem. O conteúdo da apreensão da imagem física e da apreensão do objeto da imagem são o mesmo, o mesmo conteúdo funda as duas apreensões, como sublinha Husserl: “As mesmas sensações visuais são interpretadas como pontos e linhas num papel e como uma forma plástica que aparece.”<sup>259</sup> Contudo, apesar das duas apreensões partilharem o mesmo conteúdo, não são simultâneas, assim como não são simultâneas os aparecimentos que respetivamente daí resultam, como veremos no próximo capítulo.

#### 4.1.2 O Conflito entre o Presente Atual e a Irrealidade do Objeto da Imagem

Chegados a este ponto surge uma questão óbvia: um observador experiencia na realidade uma unidade, ao contemplar uma imagem que existe no mundo físico; isto, apesar dos mecanismos apreensões e apresentações que foram referidas, bem como o colocar em imagem do sujeito da imagem. Como são intuídos então essa unidade da experiência e o seu respetivo o tempo? Segundo Husserl, “Enquanto

---

<sup>258</sup> Apesar de ser um autor referência, no contexto de uma teoria contemporânea da imagem, tal como o é também Kendall Walton, não nos debruçamos sobre Richard Wollheim, porque, enquanto que este autor postulou uma teoria geral da imagem, foi Walton que especificamente aplicou a teoria do *seeing-in* à imagem fotográfica.

<sup>259</sup> “The same visual sensations are interpreted as points and lines on a paper *and* as appearing plastic form.”, Husserl, *PICM*, Texto nº1, cap. 4, § 21, p. 48, [45].

vivemos no imaginar do sujeito, o campo visual da nossa percepção não desaparece. Pelo contrário, temos a percepção do que nos rodeia, ainda que não sob a forma de um acto primário de sentido; e é o ambiente que rodeia a imagem, e mesmo, de uma certa forma, o sujeito.<sup>260</sup>”

Ao contemplar a imagem, temos a apreensão percetiva da imagem física, vemos o suporte da imagem; todavia, ao aparecer o objeto da imagem e a correspondente consciência do sujeito, a apreensão da imagem “desloca”<sup>261</sup> a apreensão do suporte físico. Como as duas apreensões partilham o mesmo conteúdo, esse conteúdo é utilizado para o aparecer do objeto da imagem. Deixamos de “ver”, em sentido próprio, o suporte. A apreensão do suporte físico não desaparece, permanece em unidade percetiva com a apreensão do que rodeia a imagem; isto é, a apreensão relativa ao conjunto do nosso campo visual. Assim, e apesar de se manter, a apreensão do suporte da imagem não se manifesta num correspondente aparecer, uma vez que essa apreensão é desprovida de conteúdo.

Na realidade, estas duas apreensões são apreensões percetivas, o objeto da imagem é também um objeto percetivo. É o facto de ambas apreensões serem percetivas que permite a sua unidade no contexto da nossa experiência. Com efeito, Husserl refere: “Prestem atenção sobretudo à circunstância de que temos *de facto* consciência do ambiente que rodeia a imagem, que de facto o objeto da imagem – e conjuntamente com ele, por assim dizer, o sujeito nele indicado – aparece na forma de um objeto percetivo. E assim, temos apenas apreensões percetivas, que, em conformidade com a nossa experiência, entram em unidade. Correspondendo à continuidade dos conteúdos sensoriais no campo da sensação visual, o conjunto da objetividade que aparece, a objetividade da imagem e a objetividade do ambiente que rodeia a imagem, acontecem *visualmente* num único nexus objetivo.”<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> “While we are living in the imagining of the subject, the visual field of our perception does not disappear. On the contrary, we have the perception of our surroundings, even if not in the form of a primary act of meaning; and they are the surroundings of the picture, indeed, in a certain way, even of the subject.” Husserl, *PICM*, Texto nº1, cap. 4, § 21, p. 49 [46].

<sup>261</sup> “Displaces”, Husserl, *PICM*, Texto nº1, cap. 4, § 21, p. 49, [46].

<sup>262</sup> “Pay attention above all to the circumstance that *in fact* one is conscious of the surroundings of the image that in fact the image object – and together with it, as it were, the subject indicated in it – appears in the manner of a perceptual object. And so we have nothing but perceptual

A objetividade ocorre, como acabámos de citar, num único nexus visual, mas esse nexus visual divide-se em dois nexus, de acordo com o tipo de realidade que corresponde a cada tipo de objetividade. Ou seja, à objetividade da imagem corresponde um tipo de realidade, e à objetividade do ambiente que rodeia a imagem e que inclui por extensão o suporte da imagem, corresponde outro tipo de realidade. Husserl designa a objetividade da imagem por “mundo ideal”<sup>263</sup>, e a objetividade do ambiente que rodeia a imagem é a objetividade do mundo físico que nos rodeia e no qual nos inserimos.

Quando observamos uma imagem, o nosso campo de visão engloba, quer a imagem, quer o ambiente envolvente, mas a moldura da imagem delimita a imagem; deste modo, olhamos para o espaço delimitado pela moldura como se olhássemos através de uma janela para o espaço da imagem, para a realidade da imagem, que é um mundo ideal, um mundo por si próprio. Daí o *seeing-in*, vemos, para além da imagem física e através do correspondente objeto da imagem, o mundo ideal da imagem. E se as apreensões, quer do objeto da imagem, quer do ambiente que envolve a imagem, são ambas percetivas, permitindo assim a unidade no contexto da nossa experiência, essa unidade não é contudo experienciada como um todo percetivo coerente; isto, porque não é experienciada numa única dimensão temporal, um único presente.

A apreensão percetiva do ambiente físico que rodeia a imagem e a sua correspondente apresentação têm a característica de uma realidade presente. Trata-se da perceção de algo que existe fisicamente num espaço e num tempo (algo que está presente “em pessoa”) que corresponde ao espaço e tempo do próprio mecanismo percetivo do observador. Ora, a apreensão percetiva do objeto da imagem entra em conflito com este presente, com esta realidade atual, a apreensão do objeto da imagem tem a característica da *irrealidade*<sup>264</sup>. O nexus objetivo que unifica o campo da sensação visual - que referimos - subdivide-se em dois nexus,

---

apprehensions, which, in conformity with our experience, enter into unity. Corresponding to the continuity of sense contents in the field of visual sensation, the hole appearing objectivity, the image objectivity and the the objectivity of the surroundings of the image, takes place *visually* in a single objective nexus.” Husserl, *PICM*, Texto nº1, cap. 4, § 21, p. 50, [47].

<sup>263</sup> Cf. Husserl, *PICM*, Texto nº1, cap. 4, § 21, p. 49, [46].

<sup>264</sup> “Unreality”. Husserl, *PICM*, Texto nº1, cap. 4, § 21, p. 51, [47].

de acordo com a valor de realidade a que se refere: o mundo físico do ambiente que rodeia a imagem corresponde a um nexus; e o mundo ideal da imagem corresponde a outro nexus. A apreensão perceptiva do ambiente que rodeia a imagem é uma apreensão sem que a ela corresponda uma consciência da imagem, é desprovida de conteúdo. Já a apreensão da imagem, do correspondente objeto da imagem, é uma apreensão perceptiva na qual intervém a imaginação. Husserl descreve precisamente este conflito entre o presente da realidade atual e a irrealidade do objeto da imagem: “A aparência do objeto da imagem distingue-se da aparência perceptiva normal num ponto. Este é um ponto essencial que torna impossível considerarmos a aparência pertencente ao objeto da imagem como uma percepção normal: Tem contida em si a característica de *irrealidade, de conflito com o presente atual*. A percepção do ambiente que rodeia a imagem, a percepção na qual o presente atual se torna constituído para nós, continua através da moldura e então significa “papel impresso” ou “tela pintada”. ”<sup>265</sup>

Depois do objeto da imagem, iremos seguidamente abordar o tema da semelhança.

#### 4.1.3 Semelhança

A questão da semelhança é fundamental no contexto de uma teoria da *depiction*. A semelhança ancora a relação entre uma imagem e o objeto do mundo físico que é descrito nessa imagem. Vimos, no capítulo anterior, a nossa posição

---

<sup>265</sup> “The appearance belonging to the image object is distinguished in one point from the normal perceptual appearance. This is an essential point that makes it impossible for us to view the appearance belonging to the image object as normal perception: It bears within itself the characteristic of *unreality, of conflict with the atual present*. The perception of the surroundings, the perception in which the atual present becomes constituted for us, continues through the frame and then signifies “printed paper” or “painted canvas”. ” Husserl, *PICM*, Texto nº1, cap. 4, § 21, p. 51, [47].

relativamente à semelhança, no contexto de uma abordagem epistêmica às imagens fotográficas: o objeto descrito na imagem fotográfica é um objeto puramente visual, autónomo relativamente ao objeto do mundo físico que foi fotografado e vai ser descrito na imagem fotográfica. O objeto visual, a descrição do objeto do mundo físico que o originou, assenta num conjunto de características percetivas que têm de corresponder a características do objeto do mundo físico que foi fotografado.

Defendemos assim que a semelhança se funda então numa correspondência, a correspondência entre os processos fisiológicos constitutivos da perceção e os processos mecânicos da imagem fotográfica. Correspondência essa entre processos que nos permitem reconhecer na imagem um qualquer objeto do mundo físico que esteve na origem do processo causal subjacente à imagem. Mais especificamente, os processos mecânicos da imagem, para além de estabelecerem uma relação causal com o mundo físico que nos rodeia, são configurados a partir de uma analogia com o nosso sistema percetivo, sublinhando-se aqui a relação entre a abertura e a estrutura da lente, que é o núcleo do mecanismo. É esta correspondência entre processos percetivos fisiológicos e processos mecânicos constitutivos do aparelho fotográfico que, fenomenologicamente, vão permitir compreender a experiência da familiaridade com que identificamos o mundo físico. Familiaridade traduz-se, deste modo na caracterização fenomenológica da experiência da semelhança. Falamos em familiaridade; outros autores salientam essa experiência de modo similar, como vimos em Mikael Pettersson, que a denomina *aspeto de proximidade*<sup>266</sup>.

Recordamos que, para nós, a descrição visual da imagem fotográfica envolve um conjunto de características relativas à aparência percetiva do objeto fotografado, mas a coincidência não tem de ser completa. Isto, porque nas imagens fotográficas pode verificar-se apenas uma coincidência suficiente entre as características locais, permitindo a formação do conceito do objeto fotografado. Deste modo, uma imagem fotográfica enquanto representação verídica é uma imagem na qual as características percetivas do objeto descrito na imagem correspondem às características do objeto fotografado, em termos de permitir a formação do conceito

<sup>266</sup> Pettersson, Mikael, “Depictive Traces”, p. 185. O autor emprega a expressão em itálico.

do objeto fotografado. A experiência da familiaridade tem na sua base processos perceptivos que permitem a identificação e posterior reconhecimento do objeto do mundo físico que foi fotografado e é descrito na imagem através de processos tecnológicos específicos. Apenas a identificação e reconhecimento desse objeto, não a sua descrição detalhada ou mesmo exaustiva. Nem é necessário um qualquer outro requisito, em termos de causalidade, que não o respeitante ao aparelho, na medida em que permita perceptivamente, através da descrição contida na imagem fotográfica, a formação do conceito do objeto que foi fotografado. Contudo, é exatamente a articulação entre a causalidade e a estrutura fisiológica do nosso sistema perceptivo que confere (como desenvolvemos no capítulo anterior) o estatuto de representação verídica à imagem fotográfica.

Apresentamos uma explicação para a familiaridade com que observamos a imagem fotográfica a montante do processo constitutivo da própria imagem. Husserl, ao formular uma teoria geral da *depiction*, fornece-nos uma explicação para o que chamamos familiaridade, que assenta na própria estrutura da *depiction*, a jusante do processo constitutivo da imagem. O elemento-chave na sua teoria, que permite a ligação entre a imagem e o mundo físico no qual nos inserimos, é precisamente o objeto da imagem. Recordamos uma citação a que recorreremos no início deste ponto: “Cada imagem deve ser portadora de uma “aparência sensível”, deve tornar intuído um “objeto da imagem”, diferente da imagem, construído ao mesmo tempo que a imagem, com base na mesma fundação apresentacional, estando assim em conflito parcial com a imagem”. *Depiction* pressupõe obviamente a semelhança, mesmo a perfeita similitude. Este deve ser o nosso ponto de partida.”<sup>267</sup>

É no objeto da imagem que se encontra a raiz da semelhança entre o objeto do mundo físico e a imagem que o descreve. Todavia, a semelhança pressupõe uma relação, que em Husserl é a relação entre o objeto da imagem e o sujeito da

---

<sup>267</sup> Nota nº 241, p. 148: “Every image must be the bearer of a “*sensuous semblance*”; it must make intuited an “image object” different from it, built along it on the same presentational foundation, hence standing in partial conflict with it”. “Depiction obviously presupposes resemblance, indeed, even perfect likeness. This must be our point of departure.”. Husserl, *PICM*, Appendix III (ao § 14), p. 155, [138].



imagem, relação que se constitui através das determinações intuídas da aparência do sujeito. É aquilo que intuímos da aparência do sujeito que vai ser o critério de semelhança entre o objeto do mundo físico e o que é descrito na imagem<sup>268</sup>. E precisamente o que intuímos da aparência do sujeito é análogo à aparência do objeto do mundo físico que originou a imagem. Todo este processo assenta no mediador objeto da imagem, o objeto da imagem, fenomenologicamente, consiste no conjunto de sensações visuais inerentes à experiência daquela *depiction*, e é o objeto da imagem que vai *re-presentar* em si mesmo, o sujeito da imagem, através de traços analógicos. Lembramos que o objeto da imagem é apreendido com o mesmo conteúdo do suporte físico da imagem<sup>269</sup>.

Neste tema do objeto da imagem referimos os conceitos de apreensão, apresentação e re-presentation, vamos agora então debruçar-nos sobre estes conceitos.

#### 4.1.4 Apreensão, Apresentação e Re-presentation

O título do primeiro ponto deste capítulo é *Intencionalidade e Representações Verídicas*. Ao longo do texto temos vindo a expor a teoria da *depiction* de Husserl, mostrando como articula os elementos da imagem, acentuando um elemento mediador, o objeto da imagem, que faz surgir o que é verdadeiramente intuído na imagem, isto é, a aparência do sujeito da imagem. Para Husserl, é o objeto da imagem que estrutura a relação de semelhança, que é o fundamento de qualquer *depiction*. Vimos, a esse respeito, qual a nossa conceção de semelhança, no contexto da imagem fotográfica que é uma representação verídica. É nosso propósito determinar agora a importância dos conceitos de intuição e intencionalidade, numa filosofia da imagem fotográfica enquanto *depiction*.

---

<sup>268</sup> Cf. Husserl, *PICM*, Appendix III (ao § 14), p. 155, [138].

<sup>269</sup> Cf. Husserl, *PCIM*, appendix V ao parágrafo 15, p. 162.

Relativamente a esta questão deixámos em aberto uma matéria que é então oportuno recuperar. Na aproximação ao conceito de imagem, Husserl refere que quer a imagem, quer o objeto da imagem se constroem com base numa apreensão (*Vorstellung*) presentacional. Vamos agora esclarecer os conceitos de apreensão, apresentação e re-presentation, no contexto da consciência da imagem, esclarecimento necessário para compreendermos quer a representação, quer a questão das expectativas na imagem fotográfica.

No parágrafo anterior mencionámos a *apresentação*; contudo, em bom rigor, Husserl menciona dois conceitos que englobámos no termo apresentação. Esses dois conceitos são a “*presentação*” e o aparecer, na tradução inglesa *presentation* e *appearance*: Como esclarece Husserl: “Nos actos-experiências acima enumerados, lidamos com complexidades. Comum a todos eles é a circunstância de um objeto aparecer neles; por outras palavras, uma apresentação [*presentation*] assenta na base de todos eles (pois este é precisamente o sentido da palavra “aparecer” [*appearance*]). A característica universal da apresentação [*presentation*] é: fazer um objeto aparecer [*appear*]. O carácter particular da apresentação [*presentation*] é determinado de acordo com o objeto[...]<sup>270</sup>. A “*presentação*” é descrita, assim, como um aparecer de um objeto; dada assim a interseção entre *presentation* e *appearance*, aparecem ao longo do texto como correspondentes, daí que utilizemos o mesmo termo, aparecer, que em português engloba estes dois conceitos.

Para compreendermos a articulação entre apresentação e apresentação /re-presentation Husserl pergunta: como se diferencia uma apreensão perceptiva (perceptual presentation / *Vorstellung*) da apresentação (presentation/ *Präsentation*) que se dirige exatamente para o mesmo objeto por meio de uma imagem física?<sup>271</sup> A resposta liga geneticamente, na consciência da imagem, as

---

<sup>270</sup> “In the act-experiences enumerated above, we have to do with complexities. Common to them all is the circumstance that an object appears in them; in other words, a presentation lies at the basis of all of them (for this is precisely the strict sense of the word “appearance”). The universal characteristic of presentation is: to make an object appear. The particular character of the presentation is determined according to the object [...]”. Husserl, *PICM*, Appendix I, p 139 [126].

<sup>271</sup> Husserl, *PICM*, Appendix I, pp. 136 [124], 137 [125].

apreensões, quer à apresentação (Präsentation), quer à re-presentation: “A apreensão que sublinha a apresentação perceptiva [Wahrnehmungsvorstellung] (em sentido estrito) tem o caráter da apresentação [Präsentation]; nos outros casos, contudo, a apreensão tem a característica de re-representation da imagem.”<sup>272</sup> A apreensão é uma captação perceptiva. E essa captação perceptiva pode assumir a forma de uma apresentação ou de uma re-presentation. Assume a forma de uma apresentação, uma apresentação perceptiva, quando estamos perceptivamente em contato direto com o mundo. Assume a forma de uma re-presentation, no contexto da consciência da imagem. Quando estarmos em contato perceptivo direto com o suporte da imagem há uma apresentação perceptiva do suporte da imagem, tendo nós assim uma consciência perceptiva. Todavia, o objeto da imagem partilha essa apreensão perceptiva, re-presenta algo por meio do conteúdo da apreensão original. O re-presentar do objeto da imagem é já o sujeito da imagem; a apresentação que assenta no objeto da imagem, com uma base analógica, coincide com o sujeito da imagem. Assim, vemos através da imagem, o sujeito da imagem.

Uma vez delimitados estes mecanismos da apreensão, apresentação e representação cabe perguntar como surgem neste âmbito as expectativas. Iremos seguidamente debruçar-nos sobre este tema.

#### 4.1.5 Expectativas

Como se *articulam* então especificamente as apresentações em imagens? Ou seja, como se articulam objeto da imagem e sujeito da imagem no âmbito da consciência da imagem? Insistimos neste âmbito porque a experiência da imagem fotográfica afere-se, nestes pontos, pela experiência da imagem em geral. Envolve, desde logo, a experiência do objeto da imagem como um objeto de pura

---

<sup>272</sup> “The apprehension underlying the perceptual presentation [Wahrnehmungsvorstellung] (in the narrow sense) has the character of presentation [Präsentationen]; in the other cases, however, the apprehension has the character of image re-presentation.” Husserl, *PICM*, Appendix I, p. 137 [125].

visualidade. Por outro lado, as apresentações em imagem, nomeadamente as apresentações intuitivas, permitem nas imagens fotográficas, a compreensão da relação entre a imagem fotográfica e o objeto do mundo físico que a originou e que vai ser descrito nessa imagem.

Tudo isto ocorre no domínio das apresentações intuitivas, sem que intervenha qualquer elemento “concetual”<sup>273</sup>, uma função intelectual “superior”, mecanismo esse que envolveria uma apresentação (*presentation*) concetual. Quando tentamos compreender uma descrição visual que nos é familiar, tentamos aceder a essa descrição através de uma estrutura geral que é fornecida através dos conceitos. Todavia, essa estrutura é completada pela intuição; nomeadamente, no caso de um objeto que não é familiar ao observador, aí uma inuição é delineada. Assim, Husserl conclui que o que pode ser delineado essencialmente, é de facto a apresentação intuitiva que corresponde a uma dada moldura concetual.<sup>274</sup>

Situamo-nos então no campo das apresentações intuitivas, continuando a exposição que começámos no ponto anterior. Husserl propõe uma classificação descritiva das apresentações intuitivas<sup>275</sup>. As apresentações intuitivas ramificam-se em apresentações percetivas e apresentações de imagens. Recordamos que ambas partilham o facto de nelas um objeto aparecer, através de um conteúdo, quando esse conteúdo é experienciado. Isto é, um conteúdo presente é apreendido como um objeto. Mas se o modo de apreensão é comum às apresentações percetivas e às apresentações de imagens, já o modo próprio de apresentação diverge consoante estejamos perante uma apresentação meramente percetiva ou uma apresentação em imagem.

Nas apresentações percetivas é o objeto que aparece que é intendido, como objeto que é apreendido em si mesmo. Já nas apresentações de imagens, o objeto intendido e o objeto que aparece não coincidem. O objeto intendido não é o que aparece, mas sim um outro objeto, relativamente ao qual o objeto que aparece; pela

---

<sup>273</sup> Cf. Husserl, *PICM*, Appendix I, pp. 159 [140].

<sup>274</sup> Cf. Husserl. Ibid. Appendix LIV, p. 595 [496].

<sup>275</sup> Cf. Husserl. Ibid. Appendix I, pp. 150 [136], 151 [137].

sua semelhança, funciona como seu representante. Desta forma, a apresentação de uma imagem relaciona-se intuitivamente, indiretamente, com o seu objeto.

O processo de apreensão de uma imagem consiste, para Husserl, no seguinte: na apresentação de uma imagem, o seu objeto é apresentado como um análogo do objeto da imagem. O objeto da imagem aparece perante nós. O objeto da imagem não tem em si um conteúdo, apenas aparece como a apresentação de uma semelhança. Daí que os elementos da imagem que funcionam re-presentativamente sejam tidos como análogos do que é entendido na imagem<sup>276</sup>.

Depois de nos debruçarmos sobre as apresentações intuitivas, cabe aqui a sua relação especificamente com a imagem fotográfica, mais precisamente, com a específica qualidade da experiência da *representação verídica* na imagem fotográfica.

Para Husserl, as apresentações intuitivas fundam as *posições intuitivas*<sup>277</sup>. Sublinhamos a noção de posições intuitivas: são *posições*, consistindo estas num qualquer tipo de *configuração de uma entidade*<sup>278</sup>. Nestas específicas configurações de entidades, o *ente*<sup>279</sup> de um objeto ou acontecimento é aceite, assentando apenas em apresentações, sem a respetiva predicação de existência. As posições que intuímos diretamente pertencem à classe das apresentações através de percepções. E as posições que intuímos indiretamente pertencem à classe das apresentações através de imagens, caso das expetativas. Iremos delimitar este mecanismo das expetativas nos parágrafos seguintes.

A específica estrutura das imagens fotográficas enquanto *representações verídicas* assenta numa posição intuitiva, que intuímos indiretamente. Numa imagem fotográfica, efetivamente, a representação cognitiva de um objeto é aceite sem que seja necessária a sua existência. Isto é, aceitamos como verídica a representação do objeto descrito na imagem, sem que isso implique que acreditemos na existência real do objeto fotografado. Desde que, na imagem

---

<sup>276</sup> Cf. Husserl, *PICM*, Appendix IV, pp 158 [140].

<sup>277</sup> “As posições intuitivas formam aquela classe para a qual as apresentações intuitivas formam a fundação.” Husserl, *PICM*, Appendix I, p. 151 [137]. Como referido na nota 86 desta tese, p. 54.

<sup>278</sup> “Grasping of being”, *PICM*, Appendix I, p. 151 [137]. Como referido na nota 87 desta tese, *ibid*.

<sup>279</sup> “Being”, *PICM*, Appendix I, p. 151 [137]. Como referido na nota 88 desta tese, *ibid*.

fotográfica, as características perceptivas do objeto descrito na imagem correspondam às características do objeto fotografado, em termos permitir a formação do preceito do objeto fotografado, percebemo-las como uma representação verídica.

Como anteriormente referimos, a correspondência entre a experiência perceptiva e os objetos representados nessa experiência não é acidental. Permite-nos manter uma relação estável com o nosso ambiente, ao assegurar que o modo como percebemos corresponde à organização do que é efectivamente percebido. Na imagem fotográfica, essa correspondência mantém-se justamente pela analogia do mecanismo do aparelho fotográfico com o nosso sistema perceptivo.

As fotografias como representações verídicas assentam na relação entre a formação perceptiva dos preceitos visuais e a estrutura do aparelho fotográfico (nomeadamente da abertura e da lente). Assim, o modo como percebemos as imagens fotográficas está relacionado com as convicções que formamos acerca dessas mesmas imagens. É essa base perceptiva, com um processo de formação de preceito visual do objeto fotografado, que vai fundamentar uma experiência, a qual já não é meramente perceptiva, mas cognitivamente fundada noutros processo que geram expetativas. A experiência da imagem fotográfica tem de ser entendida alargadamente, partindo de uma experiência perceptiva, estendendo-a a uma experiência de outros processos cognitivos, de modo a abranger as expetativas.

Esses processos que geram expetativas são bem descritos por Husserl quando refere as posições intuitivas, que são a segunda parte da estrutura qualitativa das imagens fotográficas enquanto representações verídicas. Através do processo cognitivo da apreensão das imagens fotográficas, que são as posições intuitivas, aceitamos a configuração de um objeto ou de acontecimento com fundamento em apresentações, sem a respetiva predicação de existência. O que se verifica é que presumimos uma correspondência entre o preceito visual formado pela percepção da imagem fotográfica e o objeto fotografado. Essa correspondência não é de identidade, mas apenas epistémica, em termos da identificação do objeto fotografado.

E se conjugarmos isto com a primeira parte da estrutura qualitativa das imagens fotográficas, que tem a sua base no processo específico da formação do preceito visual do objeto fotografado, o modo como percebemos as imagens fotográficas determina o modo como acreditamos nelas. Nas imagens fotográficas que são *representações verídicas*, o processo de formação do preceito visual, que conduz à identificação do objeto fotografado, determina as expectativas de que essa identificação seja uma identificação do objeto fotografado.

Para a compreensão do tipo de conhecimento a que imagem fotográfica nos permite aceder, não basta então delimitar, ao observarmos essa imagem fotográfica, os processos cognitivos que permitem identificar e reconhecer o objeto da sua representação cognitiva. É necessário, assim, partindo igualmente da experiência que a imagem fotográfica configura, incluir outro tipo de representações cognitivas, que nos permitem compreender o porquê de tradicionalmente se considerar a imagem fotográfica como um meio com um caráter epistemicamente superior.

O mecanismo da intencionalidade é fundamental no pensamento de Husserl, e, como foi referido ao longo desta tese, é o mecanismo condutor através do qual lemos fenomenologicamente a experiência da imagem fotográfica. Desta forma, agora, também permite-nos compreender a razão pela qual não consideramos a imagem fotográfica com a função de uma prótese visual, um auxílio à nossa capacidade visual, mas sim como um artefacto. Mais precisamente, um artefacto imaterial. E, a partir daí, tendo como fundo a aceção da imagem fotográfica enquanto representação verídica, vai permitir-nos igualmente a consideração da manifestação das suas possibilidades no campo artístico, o que iremos seguidamente abordar.

## 4.2 Imagem Fotográfica como Artefacto Representacional

Ao considerarmos o nosso capítulo metodológico abordámos, efetivamente, a noção de intencionalidade<sup>280</sup>. Para Husserl, a intencionalidade direciona o ato de conhecimento, individualizando a experiência. A intencionalidade é tida como propriedade da consciência que é sempre consciência de algo. Recordamos que, no contexto do seu pensamento, a realidade é destituída de uma “essência absoluta”, a sua *essencialidade* é a de algo que, em virtude da necessidade, é *apenas* intencional. A realidade torna-se assim um objeto de consciência, algo apresentado (*Vorstelliges*), na maneira específica da consciência, algo aparente como aparente.<sup>281</sup> Compreende-se deste modo o facto de Husserl referir esta noção de essencialidade da realidade, não com um aferir ontológico da realidade, mas precisamente como apenas remetendo para algo que é intencional por força da necessidade, isto é, remete para um objeto da consciência, para algo apresentado na consciência. Sendo a intencionalidade uma propriedade da consciência, é dada precisamente pela estrutura qualitativa dos distintos atos da consciência, nos quais se traduz a experiência. Deste modo, a intencionalidade tem como característica intrínseca uma específica direcionalidade, e a experiência possui uma específica estrutura qualitativa que a determina.

Com estes pressupostos, o título deste ponto perspetiva a imagem fotográfica enquanto um artefacto imaterial, um artefacto representacional. Salientamos que, ao longo desta tese, tomamos as imagens fotográficas enquanto descrições visuais (*depictions*), no contexto de uma filosofia da *depiction*<sup>282</sup>. E, sendo a imagem fotográfica uma representação visual descritiva qualificada, no contexto de uma filosofia da *depiction*, é importante questionar o tipo de relação que essa representação visual descritiva estabelece com o mundo físico que vai ser

<sup>280</sup> Cf. pp. 52 e ss desta tese.

<sup>281</sup> Husserl, *Ideias*, Primeiro Livro, Parte III, As Considerações Fundamentais à Fenomenologia, Cap. 3, §50.

<sup>282</sup> Como vimos no terceiro capítulo, as imagens fotográficas podem também ser tomadas enquanto *detections*, casos em que é a apenas considerada a sua vertente causal, tornando-se instrumentais. São por exemplo assim, as imagens fotográficas utilizadas na ciência com valor de prova.



representado, e que se torna, deste modo, ele próprio um elemento para a compreensão da intencionalidade. O mundo físico que vai ser representado é um elemento para a compreensão da intencionalidade, não no sentido do acentuar o termo mundo, debruçando-nos sobre ele, mas no sentido em que é a relação entre representação e mundo que deve ser esclarecida. O acento coloca-se aqui na representação, e na sua relação com o mundo.

Precisamente, o abordar a imagem fotográfica enquanto *artefacto* acentua-a como dotada de uma determinada intencionalidade. Um artefacto, em geral, é um objeto com uma intencionalidade, uma particular direcionalidade, e é essa direcionalidade que permite aferir a sua natureza. Implicando o artefacto uma instrumentalização e uma continuidade, é a característica constitutiva da intencionalidade que o diferencia, por exemplo, da mera obra, que acentua o facto de um objeto ser um produto acabado de uma dada atividade. Ou ainda de um utensílio, que acentua o facto de um objeto se tornar numa extensão do corpo do seu utilizador. E se a intencionalidade de um artefacto é constitutiva, a mesma só pode ser aferida pela materialização concreta e atual do artefacto. Assim, a característica intendida do artefacto é aferida uma vez tornando-se este passível de uma utilização concreta, seja ela material ou imaterial.

De que falamos então quando falamos em intencionalidade das imagens, e mais especificamente, de intencionalidade das imagens fotográficas? Parece-nos que as imagens em geral são artefactos que, constituindo-se através de mediações, nos permitem precisamente estabelecer relações com o mundo. Mas o nosso objeto incide particularmente sobre as imagens fotográficas, e, já no terceiro capítulo, acentuámos as imagens fotográficas no contexto de um realismo, referindo, na senda de Kulvicki<sup>283</sup>, que nos permitem estabelecer um modo de aferir as coisas relativamente à nossa conceção percetiva do que são. As imagens fotográficas permitem-nos aceder ao mundo ao constituírem-se como uma mediação qualificada entre um dado objeto do mundo físico, e o correspondente objeto que vai aparecer na superfície da imagem. Deste modo, ao longo desta exposição iremos propor que as imagens fotográficas, sendo mediações de base percetiva e

<sup>283</sup> Pp 106, ss desta tese.

tecnológica, nos permitem estabelecer uma relação percetiva privilegiada, no sentido de uma certificação do mundo físico que nos rodeia.

Referimos a intencionalidade e a materialização atual do artefacto. Porém, quando falamos de materialização do artefacto, não nos restringimos à materialização corpórea. Um artefacto pode materializar-se numa estrutura intangível, sendo então um artefacto cognitivo. As noções de artefacto imaterial ou cognitivo são amplamente utilizadas por um leque de disciplinas que abrangem desde a filosofia, antropologia, estética, até ao design, à computação e à ergonomia, por exemplo. Parece prudente uma sua clarificação. Assim, iremos abordar as imagens fotográficas no contexto dos artefactos imateriais, tentando perceber como se constitui a fotografia enquanto artefacto representacional.

#### **4.2.1 Artefactos Imateriais, Representação**

A noção de representações enquanto artefactos cognitivos foi desenvolvida por Marx Wartofsky<sup>284</sup>. Ancorado na noção de artefactos, Wartofsky aborda as representações a partir do que os seres humanos criam, através da transformação da natureza e de si próprios. Deste modo, a sua teoria da representação baseia-se nas actividades práticas do fazer coisas, assim como na interação social e comunicação<sup>285</sup>. Para o autor, do ponto de vista de uma epistemologia histórica, a génese das representações pode ser encontrada numa actividade primária de representar, na qual tomamos objetos físico como representações. Ou seja, numa prática de criar objetos físicos no mundo, como representações, ou de os considerar como representações<sup>286</sup>. A estas representações chama artefactos primários; os artefactos secundários serão as formas de ações e praxis que resultam

---

<sup>284</sup> Wartofsky, Marx, *Models, representation and the scientific understanding*. Dordrecht: D.Reidel – Publishing Company, 1979.

<sup>285</sup> Cf. Wartofsky, *Models*, pp. xiii e xxii.

<sup>286</sup> Cf. Wartofsky. *Ibid.* p. xxii.

simbolicamente da elaboração e transmissão do conhecimento acerca da produção dos artefactos primários.

Até chegarmos aos artefactos terciários, a que chama “produtos da imaginação”. Representar, neste sentido, é uma actividade contemplativa ou reflexiva que permite a elaboração de pensamentos, ou a evocação de imagens mentais percetivas (visuais, auditivas, etc.). Cabem aqui desde conceitos, objetos matemáticos, até aos objetos da memória ou imaginação que são formados a partir da perceção sensorial. Cabem também aqui modos não linguísticos de representação, como modos pictóricos, diagramáticos, ou geométricos<sup>287</sup>.

Contudo, não existem propriedades definidas que afirmam um dado objeto como representação e excluam um outro. Tudo pode ser uma representação de uma outra coisa, segundo um conjunto de propriedades partilhadas por ambos. Assim, uma representação é o que é tido como tal, é uma construção. Esta noção acentua não as representações em si, mas sim a *atividade de representar*. Daí que sejam tidas “paradigmaticamente como objetos intencionais<sup>288</sup>”. E, uma vez que a função da representação envolve um “estar em vez” de outra coisa - um apresentar de uma outra coisa de forma a que a possamos compreender -, envolve também a referência e o sentido. A intencionalidade da representação abrange, assim, também, a referência: ao tomar algo como representação de um outro algo, também referimos.

Os artefactos imateriais que são as representações, são também artefactos cognitivos: na medida em que são representações de nós próprios e do que fazemos, permitem-nos intervir na própria “natureza da aprendizagem, para além dos modos geneticamente herdados de atividade percetiva e cognitiva<sup>289</sup>”.

São estes os pontos da teoria de Marx Wartofsky com que nos interessa dialogar para a elaboração do nosso corpo teórico sobre a imagem fotográfica enquanto uma representação verídica. Depois de apresentada introdutoriamente,

---

<sup>287</sup> Cf. Wartofsky, *Models*, pp. vviii e xix.

<sup>288</sup> Cf. Wartofsky. Ibid. p. xxi.

<sup>289</sup> Cf. Wartofsky. Ibid. p. xv.

vamos então deter-nos sobre esta noção de artefactos imateriais, debruçando-nos depois sobre a noção de imagem fotográfica enquanto artefacto imaterial.

Para Wartofsky o conhecimento humano é alcançado através de artefactos cognitivos, artefactos cognitivos esses cujas potencialidades de utilização vão para além dos modos geneticamente herdados de atividade percetiva e cognitiva, alterando, deste modo, inclusive a própria natureza da aprendizagem. O conhecimento é assim adquirido através de representações em sentido lato, mais especificamente, de modelos. Nas suas palavras: “Os artefactos cognitivos que criamos são modelos: representações para nós próprios, do que fazemos, do que queremos, e das coisas a que aspiramos. O modelo não é, então, simplesmente um reflexo ou uma cópia de um estado de coisas, mas, para além disso, um modo putativo de ação, uma representação de uma prática prospetiva, ou de modos adquiridos de ação.”<sup>290</sup> Nesta noção de modelos acentua-se o facto de serem representações enquanto “modos putativos de ação” isto é, são artefactos representacionais construídos propositadamente, “por meio dos quais a consciência humana apresenta a si própria os seus objetos”<sup>291</sup>.

Esta consciência de si próprio é, em Wartofsky, tomada no sentido, precisamente, de consciência da nossa atividade, que não apenas nos liga connosco próprios, mas através da qual também se constitui o mundo. É uma atividade cognitiva que nos permite simultaneamente aceder ao mundo e compreendê-lo. Compreender o mundo implica conjecturar e testar o que pode ser verdade acerca desse mundo, daí a conclusão de que os “modelos são verdades proferidas”, e, que “[...] proferir a verdade é o meio humano de adquirir conhecimento. Neste sentido, a aquisição cognitiva, a aprendizagem humana, é essencialmente mediada pela representação. É o que torna a teoria possível.”<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> “The cognitive artifacts we create are models: representations to ourselves of what we do, of what we want, and of what we hope for. The model is not, therefore, simply a reflection or a copy of some state of affairs, but beyond this, a putative mode of action, a representation of prospective practice, or of acquired modes of action.” Wartofsky, *Models*, p. xv.

<sup>291</sup> “The means by which human consciousness presents itself with its own objects.” Wartofsky, *Models*, xviii.

<sup>292</sup> “To proffer truth is the human means of acquiring knowledge. In this sense, cognitive acquisition, human learning is essentially mediated by representation. It is what makes theory possible.” Wartofsky, *Models*, xviii.

Conhecimento e representação, através da noção de modelos, são termos, desta forma, indissociavelmente interligados, justamente por serem práticas que nos ligam com o mundo físico que nos rodeia. O que nos conduz a outro aspeto fundamental dos artefactos cognitivos: o facto de serem objetos intencionais. Para Wartofsky, ao representarmos também referimos, no sentido em que a intencionalidade da representação implica a intencionalidade da referência. Ao tomarmos algo como uma representação de qualquer outra coisa está presente a intencionalidade da referência. Objetos intencionais são, assim, objetos da memória, ou da imaginação, formados pelas modalidades da percepção sensorial<sup>293</sup>. Podem ser, por exemplo, objetos matemáticos, conceitos, ou imagens percetivas. Contudo, estes objetos cognitivos têm a sua génese naquilo a que Wartofsky denomina a “atividade primária de representar”, na qual se tomam coisas externas como representações. Representar, é, desde logo, uma *praxis* de criar objetos concretos no mundo *como* representações; o próprio processo de fazer os objetos é representacional<sup>294</sup>.

Por um lado, acentuando a natureza social da atividade do fazer, da produção, o autor procura articular *poiesis* e *praxis*: a linguagem e a organização social desempenham um papel fundamental permitindo que a atividade de produção se desenvolva. Por outro lado, os artefactos representacionais conformam, eles próprios, a nossa atividade percetiva e cognitiva. São formas *a priori* da nossa percepção e cognição, no sentido de estruturas que, possibilitam o conhecimento, mas que vão sendo transformadas dinamicamente, pela nossa atividade cognitiva. Esta noção dinâmica dos artefactos cognitivos, que são simultaneamente formas *a priori* e conformadores da nossa atividade percetiva e cognitiva justifica uma epistemologia histórica para o autor: “Então, não existem nem as inalteradas estruturas transcendentais do conhecimento, nem apenas as estruturas *a priori* que evoluíram biologicamente e que emergiram na evolução da espécie (como, por exemplo, Piaget e os epistemologistas evolucionistas sugerem). O estruturalismo dinâmico, ou genético de Piaget é aqui importante, com certeza.

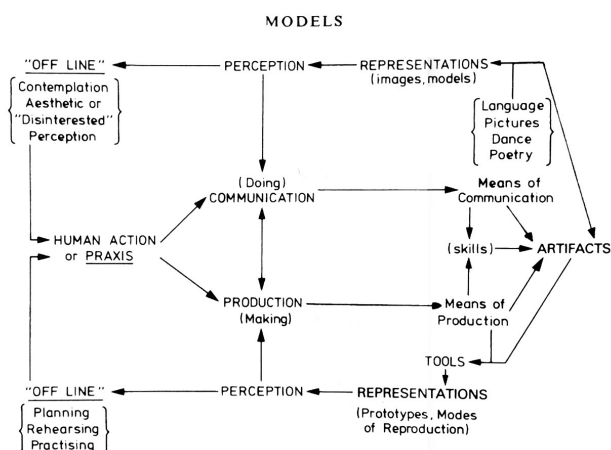
---

<sup>293</sup> “Modalities of sense-perception”, Wartofsky, *Models*, p. xxi.

<sup>294</sup> Cf. Wartofsky, *Models*, p. xxii.

O seu dito, “não existe gênese sem estrutura, não existe estrutura sem gênese”, sugere a ação dialética recíproca da emergência prática e transformação *de* estruturas conjuntamente com a formação da nossa experiência e pensamento *pelas* estruturas. Mas o domínio desta gênese considero que seja o contexto da nossa prática social, cultural e científica, e não apenas a da evolução biológica da espécie. A epistemologia histórica começa onde ficou a epistemologia evolutiva.”<sup>295</sup>

É a ligação entre cognição e ação que determina o fundamento da epistemologia histórica proposta por Wartofsky: os modos da prática cognitiva alteram-se quando se verifica a alteração dos modos de produção. Trata-se de uma teoria da representação que se baseia, como vimos, nas atividades práticas do fazer coisas, da interação social e comunicação<sup>296</sup>. E temos assim a ligação entre *poiesis* e *praxis* através da natureza social da produção. Para ilustrar esta articulação, Wartofsky elabora um esquema que aqui reproduzimos.



**Figura 1.** Esquema de Wartofsky que ilustra a natureza dos artefactos e o seu enraizamento na praxis<sup>297</sup>

<sup>295</sup> “Thus, they are neither the unchanging transcendental structures of the understanding, nor the biologically evolved *a priori* structures which emerge in species evolution (as, for example, Piaget and the evolutionary epistemologists suggest). Piaget’s dynamic, or genetic structuralism is important here, of course. His dictum, “no genesis without structure, no structure without genesis”, suggests the dialectic interplay of the practical emergence and transformation of structures with the shaping of our experience and thought *by* structures. But the domain of this genesis I take to be the context of our social, cultural and scientific practice, and not that of biological species – evolution alone. Historical epistemology begins where evolutionary epistemology left off.” Wartofsky, *Models*, p. xxiii.

<sup>296</sup> Cf. Wartofsky, *Models*, p. xxii.

<sup>297</sup> Cf. Wartofsky. *Ibid.* p. 204.

Para Wartofsky os artefactos estão já imbuídos de um conteúdo cognitivo e afetivo, são objetificações das necessidades humanas e das suas intenções. Ou seja, a praxis produtiva está imbuída de uma teleologia consciente<sup>298</sup>. Isto, na medida em que a própria génese dessa teleologia consciente é a evolução de um estágio de incorporação simbólica, até se alcançar o estágio de transformação num artefacto objetivo. A objetivação desta teleologia consciente incorpora-se quer em utensílios utilizados na produção, quer nas competências que se adquirem com a manipulação dos utensílios, quer nas próprias formas de comunicação que se desenvolvem na linguagem, mediando e condicionando a atividade percetiva, transformando, assim, a função dos mecanismos percetivos. Na base desta teoria encontramos o enunciado de que o sistema percetivo tem a sua origem na adaptação interativa do organismo ao seu ambiente. O sistema percetivo não é neutral.

Contudo, para o autor, existem alguns artefactos relativamente aos quais as convenções da representação se tornam transparentes, abstraindo-se da sua função representacional direta. São os artefactos terciários, produto de um processo representacional derivativo, que refletem os limites da praxis percetiva num dado mundo tangível. É a plasticidade das nossas estruturas percetivas que explica o facto de, à medida que as nossas convenções de representação mudam, o mundo, tal como é visto por nós, alterar-se em conformidade. Para além disso, a plasticidade percetiva permite que vivamos, percetivamente, em “mundos alternativos”, adotando diferentes convenções de representação em diferentes contextos<sup>299</sup>

Acabámos de considerar o aspeto da teoria de Wartofsky relativo à adaptabilidade dos mecanismos percetivos, e respetiva historicidade desses mecanismos enquanto artefactos cognitivos. Um outro ponto da sua teoria é importante para a nossa composição da imagem fotográfica enquanto representação verídica. Nomeadamente, o ponto relativo ao que Wartofsky

---

<sup>298</sup> Ibid..

<sup>299</sup> Wartofsky. Ibid. p. 207.

denomina de “reivindicação cognitiva” ou “reinvidicações de existência”<sup>300</sup>. Para o autor, tratam-se de questões inerentes à própria noção de representação, e a noção de representação é base, a partir da qual se retiram noções como *teorias*, *hipóteses*, *modelos* ou *analogias*<sup>301</sup>. O que é então, nesta acepção, uma *representação*? Uma representação é uma noção que incorpora, nas palavras de Wartofsky: “[...] dois sentidos relacionados: o primeiro relacionado com a noção de “parecença” ou “semelhança”, no qual uma coisa é reconhecível como outra; e para além disso, pode ser tida como substituindo-a em determinada medida.”<sup>302</sup> Contudo, se Wartofsky subscreve uma noção de representação que é uma noção corrente, utilizada pelo senso comum, adscrive-lhe uma questão fundante relativamente à representação. Trata-se da relação entre o que é tido como uma representação e a pretensão de que o que é representado existe. É precisamente a questão que denomina de *veracidade*<sup>303</sup>; neste sentido a veracidade conduz à referência. Saber se a representação refere, é estabelecer uma relação entre aquilo que aparece na representação e a entidade do mundo físico que foi representada. Isto constitui uma relação, no sentido em que a entidade que aparece na representação existe; ou, pelo menos, a entidade que aparece na representação possa descrever a correspondente entidade do mundo físico *tal como ela é*<sup>304</sup>.

A preocupação de Wartofsky é epistemológica, a sua teoria liga *representação e conhecimento científico*, daí o seu salientar as representações tidas como artefactos cognitivos enquanto modelos. Modelos, como mencionámos nas páginas anteriores, são construções em que nos representamos a nós próprios, e englobando uma atividade prospetiva, através dessas construções, algo é tido como verificando-se, ou existindo. No contexto do conhecimento científico o autor vai interligar a noção de modelo com o que denomina “vinculações metafísicas”:

---

<sup>300</sup>“Cognitive claim”, “existential claims”, Wartofsky, *Models*, p. 29.

<sup>301</sup> Wartofsky. Ibid. p. 24.

<sup>302</sup> Transcrevemos a citação integralmente: “I want to claim no more concerning *representation* than the notorious plain man means by it. But what he means by it has two related senses: first, it connotes the relation of *likeness* or *resemblance* in which one thing is recognizably like another; and in addition may be taken to *stand in* for it in some aspects.” Wartofsky, *Models*, p. 24.

<sup>303</sup> “Veridicality”, Wartofsky, *Models*, p. 25.

<sup>304</sup> Wartofsky. Ibid. p. 25.



“Uma vinculação metafísica, se tomada no sentido sério que a história da filosofia sugere, é uma vinculação sistemática que liga uma pretensão de que algo existe com um enquadramento sistemático conceitualmente crítico e rigoroso, no âmbito do qual essa pretensão é consistente com postulados mais gerais e fundamentais, isto é, com um esquema categorial e uma estrutura formal de relações entre coisas – em resumo, com uma metafísica.”<sup>305</sup>

Partindo desta interligação entre modelos e vinculação metafísica, é possível a Wartofsky elaborar uma hierarquia de tipos de modelos, hierarquia essa determinada precisamente a partir das pretensões de existência de cada tipo de modelos. Na base da escala está o tipo de modelos que não implica a pretensão de que algo existe, modelos que não têm, nesse sentido, para Wartofsky, uma pretensão cognitiva, apenas um convite a imaginar as coisas de uma certa forma. Inversamente, e no topo da escala, está o tipo de modelos que são tidos como *descrições destinadas a ser faturalmente verdadeiras*<sup>306</sup>, implicando *convicção*<sup>307</sup> e aprovação.

Chegados a este ponto, cabe agora perguntar de que modo se articulam os conceitos relativos aos artefactos representacionais que estivemos a abordar com a imagem fotográfica, e mais especificamente, com a imagem fotográfica enquanto representação verídica. Defendemos que as imagens fotográficas são *depictions* que não funcionam primariamente como próteses visuais, ampliando a visão. As imagens fotográficas são importantes para o aferir da nossa conceção percetiva dos objetos e acontecimentos do mundo físico em que nos inserimos. Funcionam, assim, como artefactos cognitivos, como elementos com uma componente de visualidade que são dotados de uma específica intencionalidade. Que tipo de

---

<sup>305</sup> “A metaphysical commitment, if one takes this in the serious sense which the history of philosophy would suggest, is a systematic one which links up a claim that this or that exists with a conceptually critical and rigorously systematic framework within which this claim is consistent with more fundamental and general postulates, i. e with some categorial scheme, and some formal structure of relations among things – in short, with a metaphysics.” Wartofsky, *Models*, p. 28.

Escolhemos traduzir “commitment” por vinculação, uma vez que, neste contexto parece ser o sentido mais fiel à expressão do autor.

<sup>306</sup> Cf. Wartofsky, *Models*, p. 28.

<sup>307</sup> “Belief”, Wartofsky, *Models*, p. 28.

artefactos cognitivos são as imagens fotográficas e qual a sua específica intencionalidade, são as questões que devem ser então colocadas.

No início deste ponto referimos que a consideração da imagem fotográfica enquanto artefacto imaterial a acentua como dotada de uma intencionalidade. Vimos igualmente como, para Husserl, a intencionalidade não é determinada mecanicamente em função de um qualquer estímulo externo, é, sim, uma propriedade da consciência. É o conteúdo dos diferentes atos da consciência que determina a intencionalidade. Ou seja, para aferir a intencionalidade de um ato da consciência, há que determinar a estrutura qualitativa desse ato da consciência. É precisamente a estrutura qualitativa de um específico ato de consciência considerado que orienta a intrínseca direcionalidade desse ato, e determina a sua experiência. Ora, no caso dos artefactos, uma vez que são produtos culturais realizados com um objetivo preciso, a materialização concreta e atual do artefacto é preponderante. A intencionalidade do artefacto é, assim, aferida no processo constitutivo da sua materialização, logo, para aferir a intencionalidade de um artefacto há que determinar qual a sua utilização.

Num artefacto cognitivo não se coloca nenhuma questão da dicotomia entre atos internos, ou da mente, e, atos externos, ou atos no mundo físico, mundo espacio-temporal. Os artefactos cognitivos são determinados a partir da sua utilização, e sendo os artefactos objetos culturais, essa utilização remete para o seu contexto no mundo espacio-temporal que rege quer o mundo humano das inter-relações, quer o mundo “natural” dos acontecimentos e objetos do mundo físico.

Para Wartofsky, precisamente esta questão do ultrapassar da dicotomia entre atos internos e externos é um problema base no âmbito da sua teoria da percepção. A sua conceção da percepção determina-a não como uma atividade meramente interna do cérebro, mas sim como uma atividade de todo o organismo ligada à interação prática<sup>308</sup>.

Se tomarmos a percepção como um ato interno, concluímos que primeiro percebemos e depois agimos, o que o autor rejeita. Wartofsky refere que os objetos

---

<sup>308</sup> Cf. Wartofsky, *Models*, pp. 193 ss.

da percepção são objetos materiais ou processos que são percebidos por meio das nossas representações desses mesmos objetos. As representações são, deste modo, entidades mediadoras, mais especificamente artefactos perceptivos, por meio dos quais percebemos os objetos do mundo físico. Através do recurso à noção de representações, a percepção não se apresenta assim como uma atividade interna do cérebro, mas como uma forma mediada de uma atividade externa no mundo<sup>309</sup>.

Uma vez que a percepção está diretamente ligada à interação com o mundo físico que nos rodeia, e sendo esse mundo físico um mundo cujas qualidades e estruturas são transformadas pela ação humana, a percepção é também modificada pela ação humana. Por outro lado, as representações cognitivas que construímos acerca do mundo alteram, de igual modo, a nossa percepção desse mundo<sup>310</sup>. A natureza e a percepção tornam-se, nessa medida, artefactos, como se infere das palavras de Wartofsky: “O ambiente é o mundo feito pela *praxis* humana – a natureza transformada em artefacto, e agora incorporando intenções e necessidades humanas, de um modo objetivo. Mas, para além disto, a atividade perceptiva é agora também modelada, e ajuda a modelar um 'mundo' novo e diferente, nomeadamente o 'mundo' que é uma construção cognitiva e que é incorporado nas nossas representações, tal como as teorias e modelos na ciência, tal como as imagens na arte.”<sup>311</sup>

Deste modo, Wartofsky justifica a necessidade de uma epistemologia histórica: a percepção é entendida de modo restrito como a faculdade especificamente humana que se desenvolve apenas depois de se ter completado a evolução do nosso sistema sensorial. É uma faculdade que evoluiu e evolui historicamente<sup>312</sup>. A percepção é então um modo específico de ação humana cuja característica específica é o facto de ser mediada pela representação. É precisamente

---

<sup>309</sup> “[...] and that even in it's most interiorized modes (e.g. in perceptual imagination, or in dreaming) it is a mode of virtual outward action.”, Wartofsky, *Models*, p. 194.

<sup>310</sup> Cf. Wartofsky, *Models*, p. 194.

<sup>311</sup> “The environment is the world made by human *praxis*- nature transformed into artifact, and now embodying human intentions and needs in a objective way. But beyond this, perceptual activity is now also shaped to and helps to shape a new and different 'world', namely the 'world' which is a cognitive construction, and is embodied in our representations, as theories and models in science, and as pictures in art.” Wartofsky, *Models* p. 195.

<sup>312</sup> Wartofsky. Ibid. p. 189.

pelas variações nos modos de representação que a percepção se relaciona com alterações históricas noutras formas de ação humana, salientando neste ponto Wartofsky a prática social e tecnológica <sup>313</sup>.

Que reflexão então se impõe acerca da teoria de Wartofsky, relacionando-a com a imagem fotográfica enquanto representação verídica? Vamos começar por deter-nos em duas linhas concomitantes do seu pensamento: na noção de representação como atividade percetiva, que é simultaneamente uma atividade mediadora, e, no facto de a percepção não ser um mero efeito de uma resposta causal a um estímulo externo, mas ser, sim, uma resposta processada em relação a um determinado objetivo.

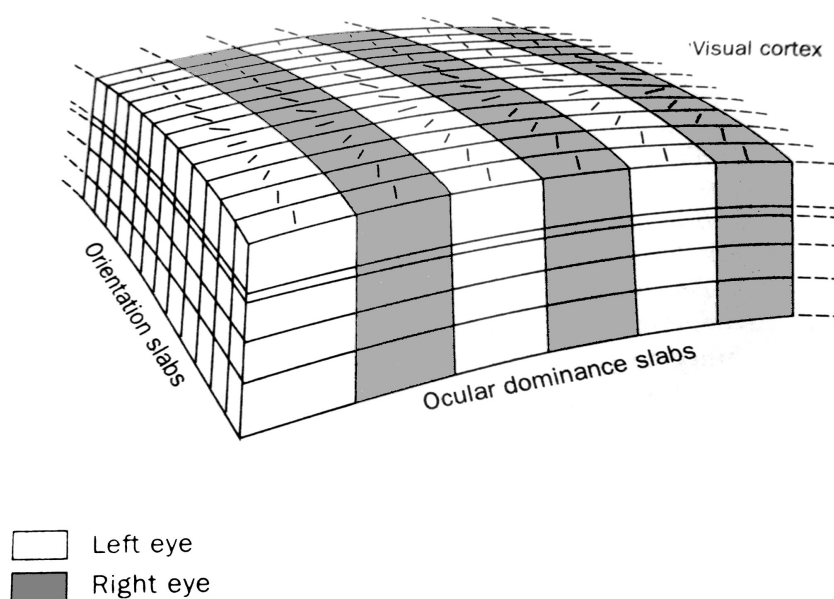
No ponto intitulado *Imagem Fotográfica Enquanto Representação Verídica*, do terceiro capítulo, debruçámo-nos sobre os processos neurofisiológicos da visão envolvidos na discriminação e no reconhecimento de um objeto do mundo físico, conduzindo, nomeadamente, à formação do perçito visual desse objeto. Nesse contexto, referimos que existe uma correspondência entre a experiência percetiva e os objetos representados nessa experiência. Isto, porque a experiência percetiva permite-nos precisamente manter uma relação estável com o ambiente que nos rodeia. A organização percetiva espelha a organização dos objetos do mundo físico, ou seja, o modo como percebemos corresponde à organização do que é percebido.

Vamos ilustrar esta correspondência com o exemplo da organização da orientação e dominância ocular em hipercolunas no cortex visual. O cortex visual parece ser estruturado por conjuntos de células que formam colunas. Cada coluna é composta por conglomerados de células que respondem à mesma orientação segundo a mesma dominância ocular. Uma hipercoluna corresponde ao agrupamento de colunas cobrindo um dado alcance abrangente de estímulos relativos à orientação e dominância ocular <sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> Ibid..

<sup>314</sup> Cf. Sekular e Blake, *Perception*, p. 126.



**Figura 2** - Organização de colunas de orientação e dominância ocular no córtex visual <sup>315</sup>.

Robert Sekular e R. Blake descrevem este processo: “Cada hipercoluna contém dezenas de milhares de células, e o campo de recepção de todas essas células sobrepõe-se no mesmo território retinal. As hipercolunas são, elas próprias, uniformes relativamente ao tamanho, por todo o córtex, mas as hipercolunas relativas à retina central são dedicadas a uma área muito menor da retina do que as hipercolunas dedicadas à retina periférica. Isto, claro, apenas afirma o princípio da ampliação cortical descrito na secção anterior.” [...]“Trabalhando simultaneamente, as hipercolunas analisam múltiplos aspetos da imagem retinal – orientação, direção do movimento, binocularidade, tamanho – num modo local, parcelar. Cada hipercoluna fornece uma 'descrição' da porção da imagem que incide no seu próprio, restrito, campo visual. Esta descrição é incorporada na atividade das células que constituem as colunas da hipercoluna.”<sup>316</sup>

<sup>315</sup> Cf. Sekular e Blake, *Perception*, p. 126.

<sup>316</sup> “Each hypercolumn contains tens of thousands of cells whose receptive fields all overlap on the same retinal territory. The hypercolumns themselves are all uniform in size throughout the cortex, but the hypercolumns devoted to the central retina deal with a much smaller area of the retina than do the hypercolumns concerned with the peripheral retina. This, of course, merely restates the principle of cortical magnification described in the previous section.” [...] “Working

O modo como percebemos é análogo ao modo como o mundo físico se nos apresenta: parcelas da imagem da retina são codificadas neurologicamente, correspondendo à porção da imagem que incide no seu campo de visão. É importante, contudo, salientar que esta codificação em colunas que formam aglomerados numa hipercoluna é topológica. Em cada hipercoluna, estímulos contíguos são armazenados contiguamente. A codificação topológica dá azo a que se fale, a este propósito, de “imagens mentais” relativamente ao modo como percebemos no âmbito do cortex visual. Neste sentido, defendemos aqui que percebemos através de representações; a codificação topológica é já, em si, uma forma de representação, de seleção e ordenação de informação num resultado que, neste caso, não é apenas um todo coerente, mas igualmente um resultado que comporta uma analogia com o modo como o mundo físico se nos é dado a perceber. Isto, mesmo antes de haver um elemento de consciência na noção de representação<sup>317</sup>.

Em nosso entender, a teoria de Wartofsky é consistente quando postula que percebemos historicamente através de representações. Mas podemos ir mais longe, com efeito, mostrámos no exemplo da codificação neuronal percetiva através de hipercolunas, que o nosso sistema percetivo evolui filogeneticamente para uma codificação topológica, que é em si já uma representação. E por representações entendemos aqui mediações que estruturam uma interação com o mundo físico que nos rodeia. Nesta aceção, as representações podem ser vistas, filogeneticamente, enquanto artefactos percetivos: um mecanismo filogenético orientado para a os objetos do mundo físico, os quais se tornam estímulos percetivos. Esta orientação para os objetos do mundo físico é uma orientação do organismo entendido como

---

simultaneously, the hypercolumns analyze multiple aspects of the retinal image – orientation, direction of motion, binocularity, size – in a local, piecemeal fashion. Each hypercolumn provides a 'description of that portion of the image falling within its own, restricted field of view. This description is embodied within the activity of cells in the constituent columns of the hypercolumn.” Sekular e Blake, *Perception*, pp. 126, 127.

<sup>317</sup> Recordamos que tomamos consciência como um conceito operatório: uma atividade reflexiva através da qual o sujeito se projeta (e, nesse sentido, se representa) em diferentes atos que a atividade do seu organismo implica. Atos que podem ter na sua fonte atos percetivos, ou atos cognitivos. Este projetar do sujeito não tem de materializar num ato cognitivo, pode ocorrer precisamente ao nível da perceção, com o reconhecimento, antes da elaboração de um conceito. P. 132, ss desta tese.

um todo, num contexto adaptativo. A percepção é, então, na sua génese, *um modo de agir percetivo*, quer a consideremos num nível filogenético, quer a consideremos num nível histórico.

Como o horizonte de Wartofsky é uma epistemologia histórica, a sua tipologia de representações espelha essa tipologia histórica; é uma tipologia de representações enquanto *praxis*. Parece-nos aqui, no entanto, que a sua estrita delimitação entre o completar da evolução biológica do nosso sistema sensorial (evolução filogenética), e a percepção como uma faculdade que evolui historicamente, não é algo que possa ser dissociado tão imperativamente. Muitas das evoluções consideradas históricas poderão ter impactos filogenéticos que ainda não estarão documentados. Contudo, esta delimitação de Wartofski será útil em termos heurísticos, uma vez que, no enquadramento da nossa tese, propomos pensar a imagem fotográfica, enquanto representação verídica, precisamente como um artefacto cognitivo, no âmbito de uma epistemologia que deve ser também abordada no contexto da *praxis* humana. Tendo analisado os processos neurofisiológicos implicados no ver uma imagem fotográfica que é uma representação verídica, e, sendo a percepção uma atividade percetiva, integrada num organismo que não surge como isolado, mas que surge interligado com o mundo físico que nos rodeia (vimos que Wartofsky o assume como ambiente, ele próprio transformado em artefacto), e tomando-a como um artefacto cognitivo, importa perguntar qual o seu papel no contexto da *praxis* humana.

Ao longo desta tese defendemos que a representação típica de uma imagem fotográfica não abrange todas as características que são comuns ao nosso sistema percetivo. Isto, porque a imagem fotográfica tem na sua base uma analogia com o sistema percetivo, analogia essa que é parcelar relativamente a elementos dinâmicos da percepção, tais como as relações espaciais. A imagem fotográfica, entendida assim como uma *depiction* qualificada, não permite a formulação de juízos acerca do conjunto integral das características determinantes do objeto do mundo físico que foi descrito na imagem. Assentando numa relação causal que lhe adscribe a característica da objetividade, apenas permite a formulação de um juízo

acerca do perçeito desse objeto. Daí que, não permitindo a formulação de convicções verdadeiras acerca do objeto do mundo físico, ao permitir a aquisição do perçeito do objeto descrito, a imagem fotográfica é, deste modo, uma representação verídica.

A conceção de veracidade inerente a esta tipologia de imagens fotográficas estrutura-se no mecanismo do reconhecimento perçetivo. Isto porque, como vimos, sendo a perçção um processo adaptativo, o reconhecimento é o elemento estrutural base que dá lugar à aquisição do conhecimento, ao permitir uma classificação consciente, utilizando informação previamente armazenada pela experiência perçetiva. Este processo dinâmico proporciona uma relação perçetiva *estável* com o mundo físico que nos rodeia. Em suma, tomando a imagem fotográfica enquanto representação verídica, como um artefacto cognitivo, esta enraíza-se filogeneticamente no mecanismo perçetivo do reconhecimento.

Enraizámos filogeneticamente a imagem fotográfica enquanto artefacto cognitivo, mas, qual o enquadramento desse artefacto imaterial historicamente, no contexto da *praxis* humana? Acabámos de ver que a imagem fotográfica enquanto representação verídica é uma artefacto cognitivo que comporta o reconhecimento dos objetos do mundo físico que são descritos na imagem. Isto, a um nível perçetivo do nosso acesso ao mundo, em termos da formação do perçeito desse objeto. Desta forma, verifica-se um enquadramento de estabilidade na relação perçetiva que mantemos com esses objetos do mundo físico descritos na imagem. E esta é uma primeira intencionalidade destas imagens fotográficas. Utilizamos aqui o termo intencionalidade para nos referirmos à perçção e ao reconhecimento enquanto modos de agir; o reconhecimento, no contexto da perçção, comporta uma orientação para os objetos e acontecimentos do mundo físico que nos rodeia, num contexto adaptativo.

Existe, contudo, um outro nível de intencionalidade dos artefactos cognitivos imagens fotográficas que são representações verídicas. Nível esse que está associado a uma sua materialização concreta e atual, a uma sua utilização, mas agora no contexto de uma *praxis* humana, salientando o seu carácter histórico. E



dedicando-nos nós, nesta tese, à imagem fotográfica que é uma representação visual descritiva qualificada, no contexto de uma filosofia da *depiction*, é importante questionar o tipo de relação que essa representação visual descritiva estabelece com o mundo físico que vai ser representado. Essa relação torna-se, deste modo, um elemento fundamental para a compreensão da intencionalidade. Tomamos as imagens fotográficas como mediações perceptivas, que, assentando numa base tecnológica, nos permitem estabelecer uma relação perceptiva privilegiada com o mundo físico que nos rodeia, no sentido de uma certificação desse mundo. Vamos, de seguida, dar corpo a esta ideia de certificação do mundo específica da imagem fotográfica enquanto representação verídica<sup>318</sup>.

Ao abordar a questão da veracidade das imagens fotográficas, inserimo-la no contexto de um realismo, e, mencionámos a noção proposta por Kulvicki de veracidade como correspondência com a nossa conceção perceptiva das coisas. Subscrevemos particularmente a sua expressão, mas densificando-a com um conteúdo nosso. Com efeito, Kulvicki, refere que as imagens em geral possuem uma determinada estrutura, como um conteúdo *fleshed out*<sup>319</sup>; para o autor, dado esse conteúdo, a imagem é realista, se dispuser de características perceptivas que correspondem a características que nós atribuímos ao objeto que é descrito, através das conceções prévias que temos desse objeto. Isto é, segundo Kulvicki, identificamos o objeto que é descrito, e depois aplicamos os nossos conceitos (conceções prévias) ao que é descrito. Pensamos, no entanto, que circunscrever a nossa “conceção perceptiva das coisas” aos conceitos que formulamos sobre os objetos do mundo físico que são descritos na imagem, é uma posição que necessita de esclarecimentos e densificação<sup>320</sup>. O esclarecimento é necessário porque, ao colocar as questões nesses termos, estamos a falar de uma conceção cognitiva ou concetual das coisas, em termos muito genéricos, e não verdadeiramente de uma conceção perceptiva.

---

<sup>318</sup> A nossa conceção de veracidade e de certificação, que se baseia na noção da “conceção perceptiva” dos objetos e acontecimentos do mundo físico que nos rodeia, afasta-se assim da veracidade associada a representações enquanto modelos, com específicas pretensões de existência tal como é tida por Wartofsky.

<sup>319</sup> P. 129 desta tese.

<sup>320</sup> Abordamos esses esclarecimentos nas páginas 131 ss desta tese.

Ancorando a “conceção perceptiva das coisas” na identificação ou reconhecimento dos particulares que são descritos na imagem, situamos a intencionalidade das imagens fotográficas que são representações verídicas a um nível inicial do nosso processo cognitivo (entendido aqui em sentido amplo) de acesso ao mundo, isto é, a um nível perceptivo. Pensamos, justamente, que estas imagens fotográficas permitem-nos trazer os objetos do mundo físico para a visualidade, para o campo da representação próprio das imagens. Esta representação extravasa, por um lado, a mera função de deteção das imagens fotográficas, função que permite a sua utilização, por exemplo, como imagens no contexto da ciência. Por outro lado, extravasa igualmente a sua mera consideração como próteses visuais, como auxiliares da visão. Ou seja, em nosso entender, são artefactos cognitivos que nos permitem trazer o mundo físico para a visualidade, e, aí, reconhecê-lo. Através do mecanismo do reconhecimento temos, no campo da visualidade, um processo de aferição do mundo, de certificação a um nível perceptivo, pré-concetual.

Ora, como este processo de certificação ocorre não apenas no domínio do visual, mas precisamente também no domínio da visualidade, a imagem fotográfica que é uma representação verídica potencia a oscilação entre o seu nível perceptivo e outros níveis de acesso ao mundo, níveis cognitivos esses implicados em múltiplas utilizações ulteriores. A sua materialidade específica não é domínio do simbólico, é do domínio do perceptivo, mas pode ser utilizada para fins simbólicos. E a sua utilização para fins simbólicos permite, precisamente, o jogo entre os objetos ou acontecimentos descritos na imagem fotográfica e os campos do simbólico que lhe são adstritos.

Este jogo acontece, por exemplo, quando uma dada imagem fotográfica - uma representação verídica - de um dado objeto ou acontecimento é tornada icónica, simbolicamente representando todo um conjunto de objetos do mundo físico ou acontecimentos que passam a ser identificados pelo objeto ou acontecimento descrito na imagem.

Existe, contudo, um campo paradigmático para a adequação do jogo entre o reconhecimento e o simbólico, é precisamente o campo da arte. Vamos dedicar o próximo ponto a esta matéria.

### 4.3 Imagem Fotográfica Enquanto Arte – Mecanismos Cognitivos e *Depiction*

A produção artística contemporânea tem ao seu dispor um sem número de processos de produção da imagem. O fotográfico tradicionalmente passava apenas pela fotografia analógica. Hoje, face à multiplicidade desses processos de produção da imagem, sente-se, por um lado, precisamente a necessidade de, no campo da arte, repensar a natureza do fotográfico. Por outro lado, estando a imagem fotográfica vinculada, na sua materialidade, ao reconhecimento, e às expectativas que temos acerca do seu carácter epistemologicamente privilegiado, coloca-se a questão da articulação entre esses elementos nucleares da imagem fotográfica e as utilizações simbólicas dessa mesma imagem, nomeadamente, nesse campo do simbólico que é a arte.

Uma autora relevante no contexto da filosofia da imagem, Barbara Savedoff, procurou a articulação justamente entre o que denomina a “especial objetividade”, ou a “autoridade documental” do processo fotográfico, e o seu interesse como obras de arte, num texto denominado “Documentary Authority and the Art of Photography”<sup>321</sup>. Vamos dialogar com este texto, contrapondo a nossa posição relativamente a esta “especial objetividade” da fotografia, centrando-nos de seguida em exemplos da própria prática artística.

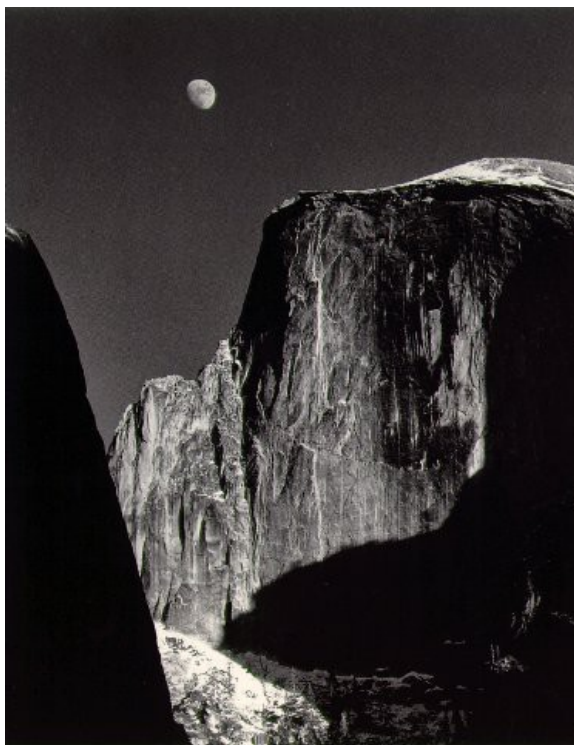
Barbara Savedoff atribui a especial autoridade documental, ou objetividade das fotografias, ao facto de serem um “pedaço capturado do nosso mundo”<sup>322</sup>. E, para a autora, essa autoridade não é apenas evidente no modo como utilizamos as fotografias, mas pode também ser aferida através do poder característico que as fotografias possuem enquanto obras de arte. Mais concretamente, na forma como apreciamos as fotografias: a nossa apreciação dos valores dramáticos composicionais é informada justamente pelo conhecimento de que estamos a olhar

---

<sup>321</sup> Savedoff, Barbara. “Documentary Authority and the Art of Photography”, in *Photography and Philosophy, essays on the pencil of nature*. Scott Walden(ed). Chichester: Blackwell, 2010.

<sup>322</sup> “A captured bit of our world”, Savedoff, “Documentary Authority”, p. 112.

para uma fotografia<sup>323</sup>. Dá como exemplo a fotografia de Ansel Adams, intitulada *Moon and Half Dome*, de 1960, que aqui reproduzimos.



**Figura 3.** Ansel Adams, *Moon and Half Dome*, Yosemite Valley, 1960

Para Barbara Savedoff, a força de *Moon and Half Dome* é explicada apenas parcialmente pela beleza da sua composição. O nosso conhecimento de que é uma fotografia afeta consideravelmente a sua apreciação e o modo como a encaramos. Se, por exemplo, soubéssemos que os elementos da composição tivessem sido sujeitos a um programa digital de tratamento de imagem, como o *photoshop*, ainda assim sentiríamos que a imagem teria beleza, mas o tipo de interesse que teríamos na imagem alterar-se-ia: seria apenas um apreciar da composição criativa do artista, e não um apreciar do majestoso da natureza captado pela câmara<sup>324</sup>. Ou seja, o realismo documental da fotografia afeta o impacto estético da mesma.

---

<sup>323</sup> Cf. Savedoff, “Documentary Authority”, p. 112.

<sup>324</sup> Ibid..

Por realismo documental Savedoff entende o tal “pedaço capturado do nosso mundo”, no sentido de a fotografia ser uma prova do que existe em face da câmara. A relação de causalidade aqui funda uma objetividade ao estabelecer um vínculo entre a fotografia e o objeto fotografado, fornecendo a prova da existência do objeto do mundo físico que foi fotografado. A fotografia tem, assim, um valor de prova: “pensamos as fotografias como documentando a existência das coisas no mundo”<sup>325</sup>.

Esta sua natureza leva, segundo a autora, ao facto de tendermos a pensar as fotografias como o documentar das *aparências*<sup>326</sup> das coisas no mundo. E tendemos a pensar a fotografia como o documentar das aparências, dado que a fotografia permite um elevado grau de precisão na transmissão dessas aparências, por um lado, e, por outro lado, porque as suas utilizações mais comuns são precisamente as que estão ligadas a essa precisão, como a *identificação*, a *documentação* e a *recordação*.

De que modo se articula o carácter documental das fotografias com a sua utilização pela arte? Para a autora, as aparências das coisas diferem, na fotografia e no mundo físico onde se encontram. As fotografias são imagens bi-dimensionais, e o conjunto de processos inerentes ao seu mecanismo, como a escolha das lentes, a abertura, o ângulo escolhido, o contraste, entre outros, interferem no resultado final. O conflito entre estes fatores e o modo como habitualmente pensamos a fotografia enquanto registo objetivo de aparências é, para Barbara Savedoff, justamente, uma área privilegiada pela arte: “As fotografias mostram-nos o mundo tornado estranho.”<sup>327</sup> Para além disso, sentimo-nos impelidos a deslindar as

---

<sup>325</sup> “We think of photographs as documenting the existence of things in the world”. Esta pretensão de existência como fundamento da relação de causalidade inerente à fotografia, e do nosso interesse na mesma, verifica-se, para a autora, mesmo no caso da fotografia surrealista ou abstrata, que são apreciadas precisamente por se afastarem de um “realismo documental convencional”. Nestes casos, a apreciação da composição coexiste e é potenciada pelo impulso, por vezes frustrado, de desvendar ou identificar, os elementos do mundo físico presentes na imagem.. Savedoff, “Documentary Authority”, pp. 116, 119.

<sup>326</sup> Cf. Savedoff. Ibid. p. 116. Itálico da autora.

<sup>327</sup> “Photographs show us our world made strange”, Savedoff, “Documentary Authority”, ibid.

ambiguidades visuais proporcionadas nas imagens do “mundo tornado estranho”. Esse impulso provém, uma vez mais, do caráter documental da fotografia.

Debruçámo-nos sobre uma autora que liga aquilo a que denomina o caráter documental da fotografia, com a utilização, no domínio da arte, desse mesmo caráter documental. O caráter documental da fotografia, como tido por Barbara Savedoff, pode ser considerado como tendo alguns pontos de contato com a nossa delimitação da imagem fotográfica enquanto representação verídica. Foi exatamente por isso que o abordámos. É chegado então o momento de fazermos nós a ligação entre a imagem fotográfica, e a sua utilização pela arte.

Para a ligação entre a imagem fotográfica e a arte elaborámos uma aproximação a um modelo de análise que permite a aplicação da nossa teoria da imagem fotográfica ao campo da fotografia. Assim, iremos apresentar trabalhos de dois artistas que analisaremos, como fontes para uma aproximação a um modelo de análise de fotografias artísticas. Recordamos que distinguimos entre imagens fotográficas e fotografias; fotografias tratam-se de imagens fotográficas que incorporam uma intencionalidade artística.

Coloca-se, desde logo, aqui a questão da metodologia de acesso às imagens fotográficas produzidas em contexto artístico. A que tipo de análise iremos recorrer na sua abordagem? A questão é importante, no nosso contexto, uma vez que permite responder a uma outra questão prévia: qual a diferença entre uma imagem fotográfica que é uma representação verídica e uma fotografia? Ou, de outra forma: se tivermos uma imagem fotográfica de um dado particular, por exemplo um copo, tirada num determinado ângulo, com uma determinada abertura, exposição e distância focal, e se tivermos uma fotografia que obedece exatamente aos mesmos parâmetros, e que resulta numa imagem de aparência idêntica à primeira, que é exposta num museu, qual a diferença entre as duas imagens? A pergunta é relevante para nós, uma vez que estamos a questionar as relações entre a materialidade específica de uma imagem fotográfica que é uma representação verídica, à qual adscrevemos fundamente uma função de reconhecimento, e a sua possível utilização num campo simbólico, o contexto artístico.

No âmbito da filosofia da arte há quem defenda o limitar do discurso à crítica avaliadora das obras e ao estudo das suas estruturas fenomenais<sup>328</sup>. Contudo, discordamos, uma vez que não se pode confundir análise com a crítica avaliadora das obras, e, quanto às estruturas fenomenais, o que tentamos perceber é, justamente, perante duas imagens com a mesma estrutura fenomenal, que diferença pode fazer, para o carácter simbólico de uma delas, a função de reconhecimento que essa mesma imagem teria, caso não fosse uma imagem artística.

A questão da intencionalidade, interligada com a noção de obra, é abordada na filosofia da arte, por exemplo, por Monroe Beardsley<sup>329</sup>, que delimita a obra de arte como sendo produzida com a intenção de lhe conferir um interesse estético. Os modos de satisfação do interesse estético estão relacionados com a cultura de uma dada sociedade. Não nos vamos debruçar especificamente sobre o tema da intencionalidade no fenómeno artístico, uma vez que não faz parte do nosso objeto uma aproximação ontológica detalhada a esse fenómeno. Não ignoramos o tema da intencionalidade, mas subsumimo-la às outras condições necessárias da obra que são prementes para a nossa argumentação<sup>330</sup>. Essas condições necessárias da obra, no âmbito da nossa investigação conduzem-nos ao salientar especificamente as condições necessárias da imagem fotográfica, que permitem a passagem do reconhecimento ao simbólico da obra, interrogando o papel das expectativas nesse processo.

Um autor aborda precisamente a questão da obra, procedendo de parâmetros que são úteis para a nossa discussão, e partindo de uma pergunta ontológica, em sentido semelhante à que colocámos sobre a distinção entre uma imagem fotográfica que é uma representação verídica, e uma imagem fotográfica com as mesmas características, mas que é uma obra de arte. Em 1964, quando de

---

<sup>328</sup> Shaeffer, Jean-Marie. *L'Art de l'Age Moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992, p. 23.

<sup>329</sup> Beardsley, Monroe. "An Aesthetic Definition of Art". In *Aesthetics and the Philosophy of Art. The analytic tradition, an anthology*. Lamarque, Peter & Olsen, Stein (ed.). Oxford: Blackwell, 2004, p. 59.

<sup>330</sup> Daí o atribuirmos relevo a entrevistas aos artistas, justificando-se assim o Anexo no final desta tese.



uma visita a uma exposição de Andy Warhol na *Stable Gallery*, o teórico e crítico Arthur Danto vê uma peça intitulada *Brillo Box*. As caixas *brillo* eram caixas de sabão de uso doméstico que podiam ser encontradas em qualquer supermercado; o seu *design* tinha sido concebido por James Harvey, para a marca *Brillo*, resultando num objeto cheio de cor, visualmente apelativo. Warhol produziu um objeto no seu atelier *A Fábrica* que visualmente era igual à caixa de sabão concebida por Harvey. Para um observador não havia diferenças entre a aparência dos dois objetos, o produto comercial para consumo doméstico, e a peça artística.

Arthur Danto, ao ver a *Brillo Box*, interroga-se então sobre qual a sua diferença relativamente a um outro objeto que é perfeitamente indiscernível?<sup>331</sup> A sua resposta passa por um pressuposto: as obras de arte são sempre representações, e representações no sentido em que é sempre legítimo perguntar acerca do que são, “são afirmações acerca de algo, ou mesmo até metáforas em certo sentido<sup>332</sup>”. Isto é, as obras de arte possuem sempre um conteúdo<sup>333</sup>. Deste modo, a estrutura de uma obra de arte será diferente da estrutura dos objetos que têm a mesma aparência que essa obra. Dois objetos perfeitamente indiscerníveis possuem conteúdos diferentes. Conteúdo e incorporação desse conteúdo na obra são, assim, duas condições necessárias da obra de arte para Danto.

Vamos adotar esta posição de Danto como metodologia para fazer a comparação entre as imagens fotográficas que são representações verídicas e as suas correspondentes utilizações como elementos da materialidade de uma obra de arte: vamos, portanto, questionar o conteúdo como elemento estrutural e aferir a expressão ou realização material desse conteúdo. Por conteúdo entendemos aqui, não apenas a interpretação dos elementos que aparecem na superfície da imagem,

---

<sup>331</sup> Arthur Danto. “Onthology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in The Transfiguration of the Commonplace”, in *Journal of Contemporary Aesthetics*, vol. 6, 2008, versão digital em: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505&searchstr=arthur+danto>.

Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, 1981

<sup>332</sup> Danto, *Onthology, Criticism, and the Riddle of Art versus Non-Art*, versão digital em: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505&searchstr=arthur+danto>.

<sup>333</sup> Ibid..

mas abrangemos igualmente os elementos conceituais que fazem parte da materialidade do trabalho fotográfico em causa. Como referimos anteriormente, o que nos interessa é um processo: o processo relativo às condições que permitem a passagem do reconhecimento ao simbólico. Deste modo, por conteúdo não nos vamos restringir apenas ao que o observador retira da obra, mas vamos também incorporar, como elemento desse conteúdo, intenções expressas (e por expressas, entenda-se publicadas, que sendo do domínio público, são acessíveis a qualquer pessoa que se interesse pela obra em questão) dos artistas, relativamente a esse processo.

Tendo como subjacente a metodologia indicada, podemos fazer a aproximação a um modelo de análise<sup>334</sup> das fotografias à luz do conceito proposto de imagem fotográfica enquanto representação verídica. Trata-se de um modelo aplicável não a todas as fotografias, limitando-se à tipologia de fotografias que são normalmente denominadas na prática artística como descritivas, ou “documentais”. Isto é, aplica-se às fotografias que tenham na sua génese uma *depiction*: fotografias que incorporem na sua materialidade artística uma descrição pictórica de um dado particular, em termos tais que o reconhecimento desse particular seja um elemento determinante dessa materialidade.

Pensamos este modelo articulado em quatro vetores, conforme a nomenclatura adotada ao longo desta tese<sup>335</sup>: num primeiro vetor, perante uma dada fotografia, há que determinar qual o percebeito (ou percebeitos) identificado na fotografia. O percebeito identificado é, ele próprio, o elemento que permite a edificação da materialidade artística dessa fotografia. Tendo como objeto de análise fotografias, vamos já neste primeiro vetor incluir a inserção dos preceitos relativo aos particulares que são descritos na imagem num dado contexto

---

<sup>334</sup> Propomos a aproximação a um modelo, delineando os seus vetores fundamentais, e não o seu integral desenvolvimento, uma vez que a sua cabal prossecução exigiria uma investigação autónoma, com a dimensão de um projeto de doutoramento, ou semelhante a um projeto de doutoramento. No contexto da nossa investigação, a determinação deste modelo não constitui em si o objeto específico da nossa investigação, trata-se sim um elemento que, delimitando um âmbito de verificabilidade da teoria formulada, permite um exemplo de aplicação dessa teoria.

<sup>335</sup> Articulamos o modelo em vetores, de modo a salientar a sua função heurística, uma vez que aos pontos mencionados correspondem processos cognitivos que não são sequenciais temporalmente.

descritivo, contexto esse que se refere à localização espacial e temporal desses preceitos. Inserimos o contexto descritivo no primeiro vetor uma vez que, nas fotografias, acedendo o observador à fotografia e ao seu título, frequentemente o título integra justamente o particular observado nessas variáveis. Ou seja, no caso de uma fotografia sem título, ou cujo título não a remeta para um contexto descritivo, a contextualização do particular num dado espaço e num dado tempo é feita paralela e dinamicamente pelo conjunto dos processos cognitivos que têm a sua origem na percepção visual. No caso frequente das fotografias com título com um dado contexto descritivo, essa contextualização é feita sequencial e dinamicamente em termos cognitivos.

Uma vez determinado o preceito segue-se, num segundo vetor, a delimitação de um elemento concetual. O elemento concetual a que nos referimos é o elemento que, construído sobre o preceito base, abre-o ao jogo do simbólico. Este elemento concetual pode consistir num conjunto diverso de mecanismos a que o artista recorre, como, por exemplo, entre outros, a citação ou a apropriação de trabalhos, ou de procedimentos utilizados por outros artistas; utilização procedimentos comuns a uma dada época artística; utilização de jogos de linguagem, que acontecem justapondo-se o título à fotografia, ou expressos na própria fotografia; o recurso a elementos como o enquadramento, a composição, a iluminação, ou a profundidade de campo, que ao serem articulados entre si permitem leituras simbólicas.

Num terceiro vetor há lugar à re-leitura do preceito, à luz do elemento concetual.

Por fim, no último vetor integra-se essa leitura no âmbito da função própria da imagem fotográfica enquanto artefacto imaterial, como mecanismo de reconhecimento no campo da visualidade, mas agora no contexto da abertura à ambiguidade própria da arte.

Uma vez indicada uma metodologia e delimitadas as linhas gerais de um modelo de análise de fotografias, podemos agora exemplificar a aplicação desses traços gerais precisamente a fotografias selecionadas de dois artistas relevantes em termos da produção artística contemporânea: Sherrie Levine (n. 1947) e Gerard Byrne (n. 1969). Foram por nós escolhidas fotografias da série *Untitled, After Walker Evans*, de Sherrie Levine, e do conjunto *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact*, de Gerard Byrne. Do trabalho mencionado de cada autor analisaremos um conjunto de seis fotografias, parece-nos que é um número já representativo, em termos de podermos aplicar as linhas gerais do modelo de análise proposto.

Tendo proposto como metodologia de acesso às imagens fotográficas artísticas o questionar do seu conteúdo, na tentativa de determinar a realização material desse conteúdo, decidimos apresentar em primeiro lugar as fotografias selecionadas. Daí que cada secção que iremos de seguida abordar seja precedida das fotografias correspondentes.

#### 4.3.1 Sherrie Levine - *Untitled (after Walker Evans)*



**Figura 4.** Sherrie Levine, *Untitled (after Walker Evans)*, 1981



**Figura 5.** Sherrie Levine, *Untitled (after Walker Evans)*, 1981



**Figura 6.** Sherrie Levine, *Untitled* (after Walker Evans), 1981



**Figura 7.** Sherrie Levine, *Untitled* (after Walker Evans), 1981



**Figura 8.** Sherrie Levine, *Untitled* (after Walker Evans), 1981



**Figura 9.** Sherrie Levine, *Untitled* (after Walker Evans), 1981

Nas linhas gerais do modelo de análise que procurámos delinear, o primeiro vetor indicava a aproximação ao perceiveito cuja aparência sensível se manifesta nas fotografias em estudo. As seis fotografias que expusémos de Sherrie Levine, datadas de 1981, apresentam todas o mesmo título: *Untitled (after Walker Evans)*. Recordamos que, neste modelo, inserimos a descrição contextual, em termos de localização espacial e temporal, do perceiveito relativo ao particular observado na fotografia em análise. Incorporamos esta descrição uma vez que a situação mais frequente nas fotografias é que o título insira o particular que é observado numa dada localização espacial e situação temporal.

Nestas fotografias, vamos referir os perceitos relativos aos particulares que um observador claramente identifica quando confrontado visualmente com a fotografia. Assim, na primeira fotografia apresentada, (fig.4) vemos um homem sentado frontalmente. Na segunda fotografia (fig 5) temos, no pórtico de uma casa de madeira, um homem e quatro crianças, três raparigas e um rapaz; o homem está encostado a um poste. Na terceira fotografia, (fig.6) podemos observar uma porta com uma toalha pendurada, uma bacia assente numa prateleira e, para além da porta, vemos o interior de uma divisão: uma mesa com uma toalha, sobre ela um candeeiro a petróleo, uma cadeira e um armário com um recipiente. Na quarta fotografia (fig.7) temos um edifício semelhante a uma igreja ladeado de uma árvore de grande porte, com uma pequena árvore em frente. Na quinta fotografia (fig.8) vemos uma campa com uma lage tumular, sobre a qual assenta um objeto circular e achatado. Por fim, na sexta fotografia (fig.9) temos bancos, um órgão, um tapete, uma cadeira, uma janela, e placares, no interior de um edifício de madeira que identificamos como sendo o interior de uma igreja.

O título destas seis fotografias é o mesmo repetidamente: *Untitled (after Walker Evans)*. Ao observarmos estas fotografias sabemos a data em que foram efetuadas, 1981, contudo, o título situa-as numa outra dimensão temporal. *Untitled (after Walker Evans)*, remete para a década de trinta do século passado, altura em que o famoso fotógrafo Walker Evans inicia a sua produção fotográfica. Sendo embora as fotografias de Evans incontornáveis no contexto da história da



fotografia - não só Norte Americana, mas também globalmente -; a sua divulgação pelos meios de comunicação social e popularidade tornaram-as icónicas em termos de cultura visual geral. Daí que um observador perante estas imagens, sabendo embora que foram efetuadas em 1981, situa-as na década de trinta do século XX.

O segundo vetor do modelo proposto refere um elemento concetual, elemento esse construído com base nos perceitos identificáveis nas fotografias em análise. Assim, uma vez determinados os perceitos das seis fotografias sobre as quais nos debruçamos, vamos procurar enquadrar o elemento concetual destas fotografias.

No contexto da “grande depressão” que se segue a 1929, o governo de Roosevelt cria a *Farm Security Administration* (FSA), um organismo para divulgar as políticas do *New Deal* na América rural. Com esse intuito, a FSA contrata um conjunto de fotógrafos como Dorothea Lange, Russell Lee e Walker Evans, entre outros. O seu trabalho seria, através das fotografias, documentar a atividade que o governo federal levava a cabo nas comunidades rurais, no sentido de melhorar as condições de vida dessas comunidades. Paralelamente, o governo federal apoia a criação artística, através do Federal Art Project (1935-1943): a troco de um salário, os artistas produziam para instituições públicas como hospitais, prisões, etc., e, uma vez que nessas instituições as obras eram destinadas a serem vistas por um público formado pelo cidadão comum, os estilos predominantemente apoiados eram o realista e naturalista<sup>336</sup>.

Com estes pressupostos, Walker Evans integra a FSA em 1935, e percorre a América rural fotografando-a para esta organização. A sua missão era fornecer uma imagem ideológica da melhoria das condições de vida em consequência da intervenção federal. A fotografia associava-se perfeitamente, assim, ao realismo dominante<sup>337</sup>, mitigado ideologicamente.

---

<sup>336</sup> *La Modernidad a debate, el arte desde los quarenta*. Wood, Paul & Frascina, Francis & Harris, Jonathan & Harrison, Charles (ed.s). Madrid: Akal, 1999, pp. 13 ss.

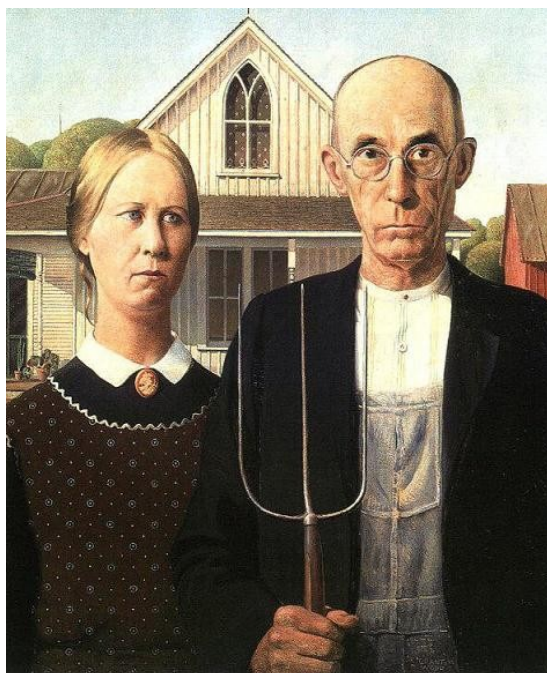
<sup>337</sup> Realismo é aqui tomado como um tipo convencional de representação pictórica, no sentido de um estilo de representação que implica a própria função da arte como elemento de autodefinição e introspeção da sociedade. Wood et al. *La Modernidad a Debate*, p. 36.

Todavia, as fotografias de Evans, em termos de composição, são estruturadas segundo a tradição de representação da pintura vernácula americana. E esse seu estilo próprio é mantido, quer para as encomendas da FSA, quer quando tem liberdade para fotografar sem constrangimentos, como acontece em 1936, quando o escritor James Agee é contratado pela revista *Fortune* para fazer uma reportagem sobre a população de arrendatários rurais e o convida para associar o seu trabalho à reportagem. Evans solicita uma licença à FSA e percorre o Alabama com James Agee, fotografando famílias de arrendatários rurais.

Referimos que Evans sofre influência da tradição vernácula americana nas suas fotografias. A tradição da representação relativa à pintura vernácula rural preocupava-se em retratar simbolicamente o modo de ser “autêntico” dos americanos. Autêntico tem aqui um duplo sentido, o de ser nativo do país, e o de representar um modelo de modo de ser para o cidadão comum. Se atentarmos à composição, a tradição vernácula apresenta frequentemente os sujeitos em primeiro plano, centrados, apresentando-se, e simultaneamente, mostrando-se (mostrando a sua *natureza*, o seu *caráter*) ao observador<sup>338</sup>. Eis aqui, na tela a óleo do pintor americano Grant Wood, um exemplo icónico dessa tradição.

---

<sup>338</sup> Cf. Wood et al., *La Modernidad a Debate*, p. 22, ss.



**Figura 10.** Grant Wood, *Gótico Americano*, 1930, óleo sobre tela

Voltando às imagens em análise, se atentarmos às figuras 3 e 4, a primeira e segunda fotografias que apresentámos de Sherrie Levine, e que são apropriações das fotografias de Walker Evans, a composição assemelha-se à de Grant Wood: as personagens centradas, ocupando o primeiro plano, tornam-se o tema principal da representação. Em fundo aparece como contexto das personagens, a sua casa. As personagens em primeiro plano são representadas, deste modo, como estando em face do observador, como que confrontando-o.

Evans, recorrendo a este tipo de representação, escapa a qualquer objetivo ideológico de mostrar as melhorais das condições de vida dos habitantes do mundo rural. Apresenta-as apenas num contexto subjetivo, com as suas expressões, as suas roupas e as suas casas. Por outro lado, as suas fotografias retratam o interior das habitações, e estruturas comuns, como igrejas, cemitérios (fig.s 6,7 e 8). Estes motivos aparecem em primeiro plano, centrados na imagem, tal como as pessoas que referimos anteriormente. Simbolicamente, os lugares são retratados como

tendo uma personalidade, um caráter, que vai ser mostrado nas fotografias. Paradoxalmente, em oposição a estas imagens densas em termos de conteúdo, os títulos escolhidos nas imagens originais de Evans são apenas informativos<sup>339</sup>, por exemplo: *Alabama Tenant Farmer*, 1936; *Alabama Tenant Farmer Wife*, 1936; *Church*, Beaufort, Carolina do Sul, 1936; *Kitchen Corner*, 1936; *Tenant Farmer House*, Hale County, Alabama, 1936. Este retratar da América rural, com títulos informativos, leva, precisamente, a que seja comumente considerado um dos fotógrafos *documentais*, da “América profunda” dos anos 30. Daí que em 1938, o Museum of Modern Art (MoMa), - Nova Iorque -, fizesse uma exposição de um conjunto de fotografias reveladas a partir dos negativos de Evans, exposição essa intitulada *American Photographs*. A exposição foi acompanhada de um catálogo impresso que incluía a reprodução das fotografias expostas.

Quando em 1981 Sherrie Levine apresenta, na Galeria Metro Pictures, também em Nova Iorque, uma exposição de fotografias intitulada *Sherrie Levine After Walker Evans*, as imagens expostas consistiam em fotogravuras feitas a partir das imagens de Evans do catálogo da exposição *American Photographs*. Imagens essas que eram, por sua vez, reproduções impressas das fotografias incluídas nessa exposição de Evans. As fotogravuras de Sherrie Levine consistiam em apropriações das fotografias de Evans, de tal modo que, para quem não tivesse visto a exposição *American Photographs*, tornar-se-ia difícil distinguir se o autor era Evans ou Levine, uma vez que o que circulava e era acessível ao público eram as reproduções em livro das obras de Evans.

Vamos recorrer aqui, como fonte, a uma entrevista a Sherrie Levine editada no *Journal of Contemporary Art*, uma publicação de referência que teve o seu início em formato papel e que se tornou numa publicação exclusivamente digital. Inclui no seu catálogo entrevistas a alguns dos artistas contemporâneos cujo percurso é fundamental para compreendermos a produção atual em termos de arte contemporânea. Optámos por incluí-la uma vez que assumimos que para a determinação da transformação de uma imagem fotográfica numa fotografia, ou seja, para a determinação da passagem do reconhecimento ao simbólico,

<sup>339</sup> Ao contrário da opção de Levine: *Untitled*

necessitaríamos de outros elementos para além do conteúdo imediatamente observável na fotografia. O elemento concetual faz acrescer ao conteúdo imediatamente observável, intenções expressas dos artistas relativamente a essa transição do reconhecimento para o simbólico, implicando assim uma noção abrangente de conteúdo. Ora, nesta entrevista Sherrie Levine esclarece o modo como esse processo opera na sua obra, daí que seja considerada por nós como fundamental em termos de fontes.

Todas as fotogravuras<sup>340</sup> da exposição de Levine na Metro Pictures tinham o mesmo título: *Untitled (after Walker Evans)*. As dimensões das fotogravuras variaram consoante as edições. Em 1981 foram feitas duas edições iniciais de múltiplos, não numerados, com as dimensões de 40/50 cm e 81/100 cm. Mais tarde é feita uma edição de exemplares únicos de cada fotografia, com as dimensões de 111/142 cm. As dimensões foram escolhidas casualmente, por mera conveniência<sup>341</sup>. Na realidade, passando ao formato fotogravura, foi retirada autonomia a todos os parâmetros que influem no resultado final de uma fotografia; parâmetros esses que são elementos fundamentais para a constituição da materialidade da fotografia, como a captação (que inclui a iluminação, e o enquadramento, por exemplo); ou a revelação, no caso da fotografia analógica; ou ainda a impressão. Em suma, o elemento concetual neste caso não constitui numa apropriação das imagens publicadas de Evans, mas que aparece como uma mimese das fotografias originais de Evans, e que é expresso no jogo do título: *Untitled after*.

Que leitura podemos agora fazer do perceito à luz deste elemento concetual, cumprindo assim o terceiro vetor do modelo de análise proposto? Começamos precisamente pela falta de autonomia dos parâmetros fotográficos. É precisamente esta falta de autonomia o motivo pelo qual Kulvicki, referindo-se a Sherrie Levine, sublinha justamente estas imagens fotográficas em que o resultado é igual ao da imagem original - igual relativamente à determinação das formas e

---

<sup>340</sup> Fotogravuras com fundo em aquatinta, cfr. Entrevista a Sherrie Levine, <http://www.jca-online.com/>, em anexo.

<sup>341</sup> Cfr, entrevista a Sherrie Levine, <http://www.jca-online.com/>.

cores de todas as regiões na sua superfície-, como sendo *transparentes*<sup>342</sup>. Nas imagens transparentes, para o autor, a identidade sintática conduz à identidade semântica: as representações transparentes de representações têm o mesmo conteúdo das representações originais.

Ora, subscrevemos a noção de transparência de Kulvicki quando se tratam de representações nas quais o reconhecimento é um elemento determinante da materialidade da imagem, como o caso das imagens fotográficas que são representações verídicas. Contudo, no caso de Sherrie Levine, não basta referir imagens fotográficas que são transparentes relativamente a outras imagens fotográficas. Precisamente porque essas imagens são fotografias, representações às quais acresce a intencionalidade artística. Ao reconhecimento acresce o simbólico, e é esse exatamente o conteúdo na obra de Sherrie Levine. É o elemento concetual o núcleo da sua obra; ou melhor, é o processo, essa a construção concetual, que resulta do elemento apropriação, o elemento nuclear das suas fotografias.

Depois desta abordagem, cabe, por fim inseri-la no contexto do quarto vetor Trata-se âmbito próprio da imagem fotográfica como artefacto imaterial: ou seja, enquanto mecanismo de reconhecimento no campo da visualidade, e mais precisamente no campo da abertura à arte, com os seus mecanismos simbólicos. Uma vez que o núcleo do trabalho de Sherrie Levine reside em toda a construção concetual que resulta da apropriação das imagens de um outro autor, no caso das imagens aqui analisadas de Walker Evans, a artista fala a este propósito de *estranheza* no conjunto da sua obra. Estranheza, nas suas palavras, remete para a capacidade de, num conjunto de circunstâncias estáveis, fazer salientar o instável<sup>343</sup>. Isto é, ao apropriar-se das fotografias de Evans, apropria-se também certamente do seu conteúdo, mas a este conteúdo da fotografia original justapõe-se um outro conteúdo que é um conteúdo meramente concetual, ao qual não

---

<sup>342</sup> Kulvicki, *On Images*, p. 53.

<sup>343</sup> “There’s a quote I like of Richard’s in which he talks about the uncanny in his work. Here, I have it. I don’t know where this was printed. It might be from an unpublished interview. ‘I like to think of my art as things for the home that are, well, not at home. That’s my definition of concetual Art—an art of weak relations. The thing has got to seem unstable in a stable setting if it’s going to make you stop, reconsider, look.’ Entrevista a Sherrie Levine, <http://www.jca-online.com/>.

corresponde qualquer outra corporeidade para além da corporeidade da fotografia original. É esta corporeidade única que dá origem a dois níveis de conteúdo que proporciona o elemento estranheza que refere Levine. É esse precisamente o jogo do simbólico que faz com que as suas *Untitled (after Walker Evans)* sejam obras autónomas relativamente às obras (apropriadas) de Walker Evans.

#### 4.3.2 Gerard Byrne - *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact.*



**Figura 11.** Gerard Byrne, *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact.*  
Research ongoing since 2000 AD



**Figura 12.** Gerard Byrne, *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact.*  
Research ongoing since 2000 AD





**Figura 13.** Gerard Byrne, *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact.* Research ongoing since 2000 A



**Figura 14.** Gerard Byrne, *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact..* Research ongoing since 2000 AD



**Figura 15.** Gerard Byrne, *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact.* Research ongoing since 2000 AD



**Figura 16.** Gerard Byrne, *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact.* Research ongoing since 2000 AD

Em 2011, Gerard Byrne<sup>344</sup> apresentou, na galeria Milton Keynes, em Nova Iorque, a exposição intitulada *Case Study: Loch Ness (Some possibilities and problems), 2000-2011*. A exposição incluía material recolhido por Byrne na zona do lago Ness, na Escócia, de 2000 a 2011, e compreendia: oito fotografias de grande formato, um filme, textos e três esculturas feitas com árvores. O nosso estudo vai incidir sobre seis das oito fotografias que faziam parte da exposição, cinco a preto e branco e uma a cores. Byrne atribui-lhes o título de *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact*.

Que perceitos podemos identificar, relativos aos particulares observáveis nas fotografias acima apresentadas e qual a descrição em termos de localização espacial e temporal desses perceitos? Na primeira fotografia (fig. nº11), vemos uma vara de madeira, bifurcada no seu extremo superior, assente num leito coberto de água, perto de uma das margens. Na segunda fotografia (fig. nº12), podemos observar uma oscilação na superfície de uma extensão de água. Na terceira fotografia (fig. nº13) vemos uma extensão de água, com uma margem em relevo e folhas de uma árvore. Na quarta fotografia (fig. nº14), a única aqui incluída a cores, podemos identificar troncos de árvore na superfície de uma extensão de água e vegetação de uma margem. Na quinta fotografia (fig. nº15), temos um tronco com formato em v e vegetação. Na sexta fotografia (fig. nº16), podemos distinguir um animal morto no chão parecendo ser um veado, e vegetação. Do título *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact*, retiramos que estas fotografias foram feitas na Escócia, no Lago Ness, e da legenda *Research ongoing since 2000 AD* retiramos o seu intervalo temporal entre 2000 e 2011, o ano em que ocorreu a exposição.

Uma vez indicados os perceitos identificáveis nas fotografias apresentadas, passamos ao segundo vetor do modelo proposto que remete para a delimitação de um elemento concetual, assente nesses perceitos. Referimos que as fotografias em análise foram apresentadas numa exposição, da qual faziam parte outros

---

<sup>344</sup> [www.gerardbyrne.com](http://www.gerardbyrne.com).

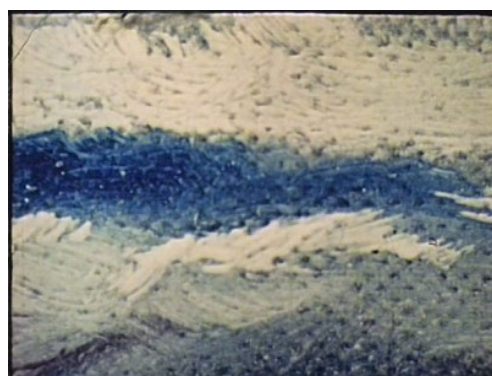
elementos. Em rigor, o conjunto da exposição funcionava como uma instalação: as oito fotografias variavam na escala, mostrando ao observador enquadramentos da paisagem do lago e suas margens; o filme, *Figures*, era constituído por imagens captadas junto ao lago, e o som apresentava descrições de testemunhas acerca dos avistamentos da criatura que concede a fama ao lago Ness; os textos compreendiam jornais e outros documentos sobre o fenómeno, e as três árvores, por sua vez, eram dispostas de forma a que os seus anéis se tornassem visíveis.

Neste trabalho de Byrne a escolha do local não é despiciente. É a âncora a partir da qual se estrutura todo o conjunto. Torna-se assim um *sítio*, não apenas um elemento geográfico, mas uma interseção, em que se cruzam também elementos históricos e afetivos. Esta construção concetual em torno de um sítio encontra referências, na arte contemporânea, já em 1970, por exemplo, na obra de Robert Smithson, com a sua icónica *Spiral Jetty*<sup>345</sup>

Regressamos às fotografias sobre as quais nos debruçamos, Byrne atribui-lhes o título de *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact..* A primeira parte do título orienta a leitura do conjunto das fotografias: *Towards a Gestalt Image*. Vamos deter-nos sobre a noção de *Gestalt* aplicada à imagem. Esta ideia da leitura da imagem através do mecanismo da *Gestalt*, tem, também ela, antecedentes na arte contemporânea.

---

<sup>345</sup> A *Spiral Jetty* é, ao mesmo tempo, uma peça de *earthwork*, uma construção de terra que se impõe na paisagem, e uma alegoria. O artista constrói uma espiral no Grande Lago Salgado, local onde a população nativa situava um remoinho mítico. Smithson escolhe uma parte do lago abundante em algas vermelhas, que aí conferem uma tonalidade característica às águas, a espiral é então aí feita no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, a partir de rocha basáltica e terra, dispostas de tal modo que, permanecendo um pouco acima da linha de água do lago, pode ser percorrida por visitantes. [www.robertsmithson.com](http://www.robertsmithson.com)



**Figura 17. Marcel Broodthaers, Stills de *A Voyage on the North Sea*, 1973-74**

Efetivamente, Marcel Broothaers, em 1973, concebe *A Voyage on the North Sea*<sup>346</sup>. É um curto filme, com a duração de cerca de cinco minutos, no formato de 16mm, sem som. O filme é composto por uma sucessão de imagens estáticas, encontradas e recolhidas pelo autor: fotografias de veleiros, do séc. XX, e, uma pintura de um barco de pesca do séc. XIX. Cada uma das imagens é precedida de um separador a enumerar: *Pág. 1, Pág. 2, ...*. Se as imagens são sucessivamente as mesmas, a única diferença é o plano de cada uma delas. Deste modo, a progressão do vídeo é sentida através do mecanismo da repetição e da sucessão dos diferentes planos em que a mesma imagem é apresentada. O que leva a que Rosalind Krauss fale, a este propósito, de uma “*Gestalt* da imagem narrativizada”<sup>347</sup>. No mesmo modo, em Byrne as fotografias não podem ser lidas isoladamente, só no seu conjunto adquirem sentido.

Relativamente ao terceiro vetor, à luz deste trabalho concetual, que re-leitura se pode fazer dos percursos identificados nas fotografias objeto da nossa análise? A transformação narrativa de um conjunto de imagens é, precisamente, o dispositivo a que Gerard Byrne recorre neste contexto. Tomadas isoladamente, as suas fotografias são fotografias da paisagem do lago e das suas margens. Se, contudo, as tomarmos no seu conjunto, a sua leitura torna-se diferente. As fotografias colocam-nos numa posição de observação relativamente a um conjunto de (pequenos) acontecimentos na zona do lago. Estes acontecimentos, que isoladamente parecem inócuos, ganham uma dimensão diferente quando o observador percorre o conjunto das fotografias. Sabendo de antemão que foram tiradas no Lago Ness, a sua leitura como um todo, através do mecanismo da *Gestalt*, leva a que funcionem como *indícios* que apontam para a presença de algo no Lago. Efetivamente, sendo a lenda do monstro do domínio comum, a construção narrativa em torno do lago e do seu suposto habitante, condiciona as expectativas de quem vê as fotografias.

Se Byrne apenas tivesse atribuído uma parte do título das fotografias [...]

---

<sup>346</sup> O vídeo pode ser visto em [http://www.ubu.com/film/broodthaers\\_voyage.html](http://www.ubu.com/film/broodthaers_voyage.html).

<sup>347</sup> “The gestalt of the image is narrativized”. Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson 1999, p. 52.

*Loch Ness & Fact. Research ongoing since 2000 AD*, enquanto observadores, fariamos, desde logo, uma leitura das fotografias, no seu conjunto, recorrendo ao mecanismo da *Gestalt*. Parece redundante que acrescente a parte inicial *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact. Research ongoing since 2000 AD*. Contudo, além do nível inicial de acesso à obra que abordámos, acresce um outro nível, de construção concetual, que Byrne insere igualmente no núcleo do seu trabalho. *Towards a Gestalt Image* indica que é o próprio mecanismo da *Gestalt* imagem o objeto deste trabalho, do qual *Loch Ness & Fact. Research ongoing since 2000 AD* é apenas um caso particular de estudo, reforçando e completando assim o título da própria exposição *Case Study: Loch Ness (Some possibilities and problems), 2000-2011*.

A ideia do mecanismo da *Gestalt* da imagem como objeto do seu trabalho conduz-nos a um outro elemento da instalação, elemento esse que se refere aos textos. Gerard Byrne apresenta um conjunto de documentação acerca do fenómeno do Lago Ness. Primeiras páginas e excertos de notícias de jornais, textos editados, e fotografias de publicações, são exemplos incluídos. Dentre os materiais relativos à imprensa escrita, vários são da década de 1930, o que não é inócuo, uma vez que, datando a lenda da criatura do lago do século XVI, mantêm-se uma lenda local até o início do séc. XX, altura em que é amplamente divulgada, e a escala do fenómeno altera-se radicalmente. Com efeito, essa alteração de escala está relacionada, por volta de 1930, com o rápido desenvolvimento da imprensa escrita na Grã-Bretanha. Jornais como o *Daily Mail* dedicam edições sucessivas de títulos sensacionalistas ao fenómeno do lago Ness, à medida que progressivamente maiores tiragens se vão vendendo. Ao associar o próprio crescimento da imprensa de grande divulgação ao desenvolvimento do fenómeno do lago Ness, Byrne interroga não apenas o papel desta na construção do imaginário e memórias coletivas, mas também o modo como os acontecimentos e factos são transmitidos pela mesma. A objetividade com que os factos e acontecimentos são mediados e transmitidos condicionam a estrutura da nossa realidade.

Por fim, e no contexto do quarto vetor, como enquadrar o que foi dito acerca

destas fotografias com a posição da imagem fotográfica enquanto um artefacto imaterial? Artefacto esse que, trazendo o reconhecimento para o campo da visualidade, permite articulações privilegiadas com o campo do simbólico, nomeadamente com a abertura à ambiguidade tão característica da fotografia? É neste contexto que podemos compreender justamente o relevo concedido à fotografia neste trabalho de Byrne, bem como o seu recurso à fotografia analógica.

Parece-nos que, nestas fotografias de Byrne se expressa o pensamento de Gadamer relativamente à constituição linguística da nossa experiência do mundo<sup>348</sup>. Vamos esclarecer a relação proposta: Gadamer refere que a palavra excede o signo, não possui apenas um carácter convencional, é uma representação. Contudo, uma representação que mantém uma relação próxima com aquilo que designa. A palavra faz parte da experiência, não a precede. Ou seja, é constitutivo da própria experiência procurar e encontrar palavras que a expressem; a coisa adquire assim a palavra que é adequada<sup>349</sup>. Gadamer articula, deste modo, a própria compreensão, não com o signo, mas com a linguagem; depreende-se, assim, a linguisticidade da experiência humana do mundo.

Fazemos aqui uma analogia relativamente à imagem fotográfica: a imagem, enquanto mecanismo de reconhecimento, mantém precisamente uma relação próxima com aquilo que descreve. A imagem fotográfica é uma mediação, um mecanismo de visualidade, mas esse mecanismo de visualidade é, ele próprio, constitutivo da experiência. Nesse sentido, faz parte da experiência, e o objeto ou acontecimento do mundo físico que é descrito, adquire uma visualidade que lhe é adequada. Gadamer refere-se à proximidade entre a a palavra e a coisa: o que acede à linguagem é algo que recebe na palavra a sua própria determinação, por outro lado, a palavra só é palavra em virtude do que nela acede à linguagem. A constituição da imagem fotográfica enquanto mecanismo de reconhecimento permite ao objeto ou acontecimento do mundo aceder à representação e tomar forma enquanto elemento de visualidade.

É justamente esta relação de intimidade entre a imagem fotográfica e a coisa

---

<sup>348</sup> Cf. Gadamer, *Verdad y método*, p. 531, ss.

<sup>349</sup> Cf. Gadamer, *Verdad y método*, p. 501, ss.



a que se referem os diferentes tipos de abordagens que mencionam experiências fenomenológicas da imagem, que fomos referindo ao longo desta tese. Daí as nossas expectativas ao observarmos aparências adequadas do que é descrito.

Por esta via, também, a questão da veracidade da imagem fotográfica está diretamente ligada às expectativas que formulamos acerca da sua própria natureza enquanto *medium*. E o artista coloca a interrogação sobre a veracidade da imagem fotográfica no centro deste seu trabalho. A materialidade de *Towards a Gestalt Image – Loch Ness & Fact* assenta em elementos conceituais, ilustrando com um caso concreto, a título de elemento de pesquisa, utilizando justamente este processo para fazer a transição entre a imagem fotográfica enquanto *depiction* e a fotografia.

Terminamos assim a aplicação do modelo de análise que propusemos ao conjunto de fotografias de Sherrie Levine e Gerard Byrne. Iremos agora proceder às conclusões a que a nossa investigação nos conduziu.



## **Conclusões**



A investigação que levámos a cabo ao longo deste trabalho foi desenvolvida no contexto de uma filosofia da *depiction*, entendida esta como uma representação visual descritiva das propriedades de um dado particular, assente numa relação de semelhança qualificada. Filosofia da *depiction* essa aqui aplicada à imagem fotográfica e, mais concretamente à imagem fotográfica que é uma representação verídica. Deste modo, uma vez delimitado o âmbito da investigação numa aceção ampla, foram colocadas inicialmente as questões que o nortearam, nomeadamente:

A primeira questão remetia para o facto de a noção de representação verídica comportar já em si um juízo relativamente ao seu valor epistémico. Deste modo, colocava-se como questão fundante saber que tipo de conhecimento efetivamente é transmitido pela imagem fotográfica que é uma representação verídica;

A segunda e concomitante questão respeitava ao saber o porquê de a imagem fotográfica ser considerada comumente pelos seus observadores como uma representação epistemicamente privilegiada, relativamente a outros tipos de representação que são também *depictions*. Ou seja, importava saber qual o estatuto epistémico que lhe é atribuído correntemente pelos seus observadores.

Numa aproximação às respostas a estas questões formulámos as seguintes hipóteses, que passamos a enunciar: A primeira hipótese referia que o tipo de conhecimento que a imagem fotográfica que é uma representação verídica transmite é um conhecimento de base percetiva, que configura um *reconhecimento* do objeto do mundo físico que é descrito na imagem;

A segunda hipótese reportava-se ao observador. Este, perante uma imagem fotográfica que é uma representação verídica, toma-a como *epistemicamente superior*, relativamente a outros tipos de representação, que também são *depictions*. Isto acontece porque os processos cognitivos, ligados às expectativas de que essas imagens sejam efetivamente representações verídicas, intervêm na experiência em sentido amplo do ver uma imagem fotográfica que é uma representação verídica.

Para refletir sobre as questões enunciadas e respectivas hipóteses, propusemos uma metodologia que envolveu, em primeira instância, uma *abordagem epistêmica*. Abordagem epistêmica aqui entendida como fornecendo conhecimento assente na experiência perceptiva da imagem fotográfica enquanto *depiction*. Este tipo de abordagem é determinante para a resolução de problemas relativos à não coincidência entre o tipo de informação transmitido pela imagem fotográfica, e as propriedades aparentes do objeto do mundo físico que deu origem a essa imagem fotográfica. Nomeadamente, problemas como a representação indireta, como é o caso da representação indicial (representação que assenta numa relação com base em índices), e a representação parcial (representação na qual existe apenas uma coincidência parcial entre as propriedades aparentes do objeto do mundo físico e as propriedades sensíveis visíveis na imagem fotográfica). Estes problemas são estruturantes para a edificação da noção de imagem fotográfica como *representação verídica*, uma vez que a veracidade se refere a um critério, não de identidade, mas de *identificação*. Isto é, não se trata de determinar quais as características necessárias e suficientes para um particular ser esse particular; trata-se sim de coincidência entre as propriedades visíveis de uma imagem fotográfica, e as propriedades aparentes do correspondente objeto do mundo físico que foi fotografado.

Recorremos assim, a uma abordagem epistêmica, e no seu âmbito, a princípios como identificação, causalidade, objetividade, informação detalhada, realismo e veracidade. Com base nestes princípios determinámos características estruturantes da imagem fotográfica, elucidando os seguintes aspetos:

Um primeiro aspeto acentuava o tipo de relação de causalidade que opera na relação entre o objeto que aparece na imagem e o objeto do mundo físico que dá origem a essa imagem;

Um segundo aspeto acentuava o tipo de informação transmitido por uma imagem fotográfica;

Finalmente, um terceiro aspeto acentuava os mecanismos perceptivos envolvidos na específica experiência do ver uma imagem fotográfica que é uma descrição visual qualificada de um dado objeto ou acontecimento do mundo físico.

Contudo, para acedermos à segunda questão, correspondente à segunda hipótese - a hipótese segundo a qual um observador, perante uma imagem fotográfica que é uma representação verídica, toma-a como epistemicamente superior, relativamente a outros tipos de *depictions* - a abordagem epistémica, embora nuclear, tornou-se insuficiente. Foi necessário complementá-la com uma *abordagem fenomenológica*; isto é, uma abordagem capaz de incidir sobre as representações cognitivas envolvidas na experiência de visualidade própria da imagem fotográfica, representações essas que são responsáveis pelas *expetativas* relativas ao mencionado carácter epistemicamente superior da imagem fotográfica. No âmbito desta abordagem fenomenológica utilizámos princípios como: intencionalidade, intuição e essências morfológicas, princípios que foram determinantes para nos debruçarmos sobre a experiência do que é fenomenologicamente a descrição de um objeto do mundo físico enquanto imagem fotográfica.

A abordagem fenomenológica permitiu-nos clarificar desde logo a dimensão especificamente visual da imagem fotográfica. Por outro lado, permitiu-nos compreender como funciona o jogo entre a apreensão do veículo da imagem, *versus* a apreensão do objeto e do sujeito da imagem, como vimos com Husserl. Esta abordagem permitiu-nos igualmente esclarecer o mecanismo das *expetativas* na imagem fotográfica; e conseqüentemente a sua função da imagem fotográfica enquanto artefacto imaterial. Por fim, pudemos finalmente estabelecer a transição do reconhecimento ao simbólico, nomeadamente, através da aplicação de uma teoria da imagem fotográfica que é uma representação verídica ao campo da arte. Ao recorrermos à abordagem fenomenológica como complemento da abordagem epistémica, oferecemos, assim, uma visão abrangente da experiência da imagem fotográfica, assumindo-a numa dimensão complexa.

Esta dimensão conduziu-nos, em suma, a três grandes pontos que passamos seguidamente a referir. Pontos esses que articulam de um modo conclusivo as grandes questões previamente enunciadas, conferindo-lhes uma dimensão que permite propor uma teoria da imagem fotográfica, proposta aqui em modo de conclusão.

## **1 Imagem Fotográfica Enquanto Representação Verídica: Conhecimento e Expetativas**

A nossa investigação permitiu-nos identificar um tipo específico de experiência da imagem fotográfica. Verificámos que, a um nível fundamental, é uma experiência de discriminação e identificação percetivas do perceiver relativo ao que aparece descrito na imagem fotográfica, fazendo-o corresponder com o objeto ou acontecimento do mundo físico que o originou. É esta correspondência entre a nossa conceção percetiva das coisas em termos de identificação do perceiver e o particular que é descrito na imagem que determina precisamente que a representação seja verídica.

Deste modo, o tipo de conhecimento que essa imagem configura é um conhecimento percetivo, a um nível inicial do processo cognitivo implicado no ver uma imagem fotográfica, mesmo antes da formação do conceito relativo ao objeto que é descrito na imagem. Este primeiro elemento afirma, assim, que existe conhecimento já a este nível cognitivo inicial, um nível percetivo, mesmo antes de um nível cognitivo concetual. Contudo, com a formação do perceiver verifica-se a intervenção da linguagem, através da formação do conceito, e simultaneamente, surgem as expetativas de que a imagem fotográfica tenha sido formada através do processo constitutivo que envolve o nexo de causalidade que intervém na imagem fotográfica em geral. Estas expetativas referem a existência de um processo indicial relativamente ao objeto do mundo físico que é descrito na imagem.

Abordada complementarmente num sentido amplo, essa experiência inclui igualmente as expetativas de que essa imagem seja efetivamente uma representação verídica. O que se verifica a um nível cognitivo que já não é o percetivo, mas sim ao nível de outras representações cognitivas. E, muito embora as expetativas não constituam em si conhecimento transmitido pela imagem, vão determinar esse conhecimento ao influenciar as nossas convicções acerca da veracidade da imagem. O mecanismo das posições intuitivas, formulado por Husserl, permitiu-nos compreender o modo como aceitamos como verídica a representação do objeto descrito na imagem, independentemente do facto de



acreditarmos na existência real do particular que foi fotografado.

Ou seja, o conhecimento que adquirimos através das imagens fotográficas que são representações verídicas é um conhecimento que permite o reconhecimento do particular que é descrito na imagem, a um nível cognitivo pré-concetual. Este conhecimento é determinado por outros elementos cognitivos determinando as nossas convicções sobre a imagem fotográfica ser efetivamente uma representação verídica. Falamos em conhecimento que é transmitido pela imagem fotográfica, mas o que tomamos por conhecimento? Lembramos a importância que atribuímos ao conceito de conhecimento das neurociências neste trabalho. Consiste na informação que herdámos geneticamente ou obtemos através da experiência, mas, acrescentámos nós, num contexto adaptativo. No caso da imagem fotográfica, trata-se de conhecimento que assenta na informação que retiramos da imagem.

Já o conceito de informação obtida através da imagem fotográfica que assumimos, é de natureza probabilística, determinando que seja transmitida através de uma relação causal, de dependência fatural, entre o particular e a correspondente descrição que emerge na imagem fotográfica. Uma alteração nas propriedades desse particular provoca uma alteração equivalente na descrição, que assim se torna uma descrição *qualificada* na imagem fotográfica.

Em suma, o conhecimento que a imagem fotográfica aqui abordada nos transmite, é um conhecimento tido como identificação de particulares, anterior mesmo à linguagem, antes do nomear, a um nível elementar ligado à consciência de um *eu nuclear*. Vimos como António Damásio<sup>350</sup> liga este “eu nuclear” à descrição de um objeto a interagir e a modificar um nível fisiológico elementar relacionado com a existência fisiológica. A informação que o consubstancia permite precisamente ao nosso corpo interagir no mundo. Este conhecimento pré-concetual, contudo, é determinado por outros elementos cognitivos, nomeadamente, as expectativas de que a imagem fotográfica seja efetivamente uma representação verídica.

---

<sup>350</sup> Damásio, António. *O livro da Consciência*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, pp. 40 e 41. Referido na nota 225, p.134 desta tese.

## **2 Imagem Fotográfica Enquanto representação Verídica e Intencionalidade: Artefacto Imaterial**

A noção de conhecimento como informação que herdámos geneticamente ou obtemos através da experiência, justamente como a formulámos, *num contexto adaptativo*, necessita ela própria de uma resposta que excede uma abordagem epistémica. Ao longo deste trabalho tomámos o termo *adaptativo* como uma orientação do nosso organismo, entendido como um todo interligado com o mundo físico do qual é parte. Inserimos, assim, na noção de conhecimento, uma *intencionalidade* do nosso organismo que não pode ser entendido isoladamente, mas sim como um agir; no nosso caso, um agir percetivo que envolve um reconhecimento. Esta noção de conhecimento requer uma abordagem compreensiva, inserindo a epistemologia no âmbito de um agir, que não pode igualmente deixar de remeter para a *praxis* humana. Esta abordagem compreensiva abarca a leitura do que é fenomenologicamente a experiência do ver uma imagem fotográfica que é uma representação verídica, numa outra dimensão para além da questão das expectativas.

É o mecanismo da intencionalidade que precisamente guia esta leitura. Partindo, deste modo, das duas questões iniciais mencionadas no início desta conclusão, a nossa investigação conduziu-nos a uma terceira questão:

Qual é a intencionalidade da imagem fotográfica enquanto representação verídica, e de que modo essa intencionalidade vai conformar o conhecimento que obtemos a partir dessa imagem?

A resposta a esta pergunta conduziu-nos, com efeito, à noção de artefacto imaterial. E permitiu-nos compreender o funcionamento do mecanismo do reconhecimento na imagem fotográfica, nomeadamente os processos através dos quais opera a sua transição para o *simbólico*. Acentuámos, deste modo, as imagens fotográficas como artefactos cognitivos, que, sendo mediações de base percetiva e tecnológica, nos permitem uma relação privilegiada com o mundo físico que nos rodeia. Permitem-nos trazer o mundo físico para o campo da visualidade e, justamente, englobar no campo da visualidade um processo de aferição do mundo.

Como nos situamos no campo da visualidade, este processo de certificação do mundo, a um nível percetivo, permite um *jogo com o simbólico*, o que acontece paradigmaticamente no campo da arte. É precisamente esta ligação ao simbólico que justifica o terceiro conceito que incorpora o título desta tese: Imagem Fotográfica, Experiência e *Possibilidade*. O reconhecimento, no campo da visualidade, oferece uma estrutura de possibilidade, articulada pelo jogo do simbólico.

É no campo da arte que esse jogo se torna expresso, com efeito, de um modo privilegiado. A passagem do reconhecimento ao simbólico é incorporada conceitualmente como elemento da materialidade do próprio trabalho artístico. Para melhor compreensão dos mecanismos deste processo foi proposta uma aproximação a um modelo de análise debruçando-nos, em consequência, sobre trabalhos que incorporam na fotografia o reconhecimento como elemento da própria materialidade da fotografia, bem como as expectativas do observador acerca do funcionamento desse mecanismo do reconhecimento. Este modelo de análise foi articulado em quatro vetores: o primeiro vetor indica que, perante uma dada fotografia, há que determinar qual o perceito (ou percebidos) identificado na fotografia. Deste modo o perceito identificado torna-se o elemento que permite a edificação da materialidade artística dessa fotografia. O segundo vetor indica a delimitação de um elemento concetual na fotografia. Este elemento concetual é construído sobre o perceito base, e que permite a abertura desse perceito ao jogo do simbólico. No terceiro vetor procede-se à re-leitura do perceito precisamente à luz do elemento concetual determinado. No quarto vetor incorpora-se essa leitura no contexto da função da imagem fotográfica enquanto artefacto imaterial (como mecanismo de reconhecimento no campo da visualidade), mas agora alargando-a à ambiguidade própria da arte.

Em suma, o modo como reconhecemos o que é descrito na imagem fotográfica torna-se, em si mesmo, um elemento estético que permite fazer a transição, como aqui se postula, da imagem fotográfica para a *fotografia*.

### 3. Uma Teoria da Imagem Fotográfica Enquanto Representação Verídica

O alcance das questões que fundam este trabalho permitem, na sua conclusão consubstanciar a proposta de uma teoria da imagem fotográfica enquanto representação verídica. Esta teoria baseia-se na premissa segundo a qual as imagens fotográficas que são representações verídicas distinguem-se das restantes imagens que são *depictions* pelo seguinte facto: sendo embora representações indiretas, o reconhecimento dos particulares que aí são descritos processa-se de uma forma semelhante ao modo como se processa a percepção visual numa situação que envolva normalmente o nosso corpo no seu ambiente. É, deste modo, em primeira instância, uma teoria do reconhecimento.

Com efeito, ao observarmos uma imagem fotográfica que é uma representação verídica empregamos uma estrutura percetiva que utiliza recursos da percepção a que recorremos igualmente quando reconhecemos os objetos habitualmente no mundo físico que nos rodeia. Esses recursos percetivos, que são utilizados em ambas situações, respeitam à formação do perçito do objeto que é descrito na imagem ou observado no mundo que nos rodeia. E isto é assim, pese embora no primeiro caso estejamos perante uma imagem que é uma representação bidimensional estática, e no segundo caso, se trate de um contexto percetivo envolvendo elementos dinâmicos ligados, por exemplo, ao situar do nosso corpo no espaço.

Sublinhamos que se trata de uma teoria do reconhecimento de base percetiva, mais especificamente, uma teoria do reconhecimento como *identificação percetiva*. Acentuamos o aspeto da *identificação percetiva*, uma vez que assim se sublinha as características relativas à aparência percetiva do objeto do mundo físico que foi fotografado, fazendo-as corresponder com as características sensíveis do que é descrito na imagem. Esta correspondência é o fundamento de toda a representação verídica, que, no caso da imagem fotográfica, assenta numa relação de causalidade indicial de natureza probabilística, e é esta relação de causalidade que permite que se fale de *objetividade*. A correspondência funda-se

na semelhança dos processos fisiológicos constitutivos da percepção e nos processos mecânicos da imagem fotográfica, assegurando que se verifica um conjunto de características perceptivas que correspondem, pelo menos, a algumas características do particular fotografado, em termos da formação do percepto visual desse particular. A veracidade, na nossa concepção, interliga-se desta forma com o reconhecimento.

Os processos mecânicos que permitem a formação da imagem fotográfica certificam uma outra correspondência: entre o modo como observamos a imagem fotográfica e o modo como observamos o mundo. Quer na percepção da imagem fotográfica, quer na percepção quotidiana, os respectivos mecanismos de reconhecimento utilizam alguns processos comuns que são estruturantes. E, sendo a consciência um processo dinâmico na qual intervêm os diferentes níveis cognitivos - desde os perceptivos *low level*, a níveis *high level* como o concetual -, ao reconhecimento está associado o *nomear* e o *simbólico*. Mas os processos perceptivos estruturantes comuns são a causa, precisamente, da familiaridade que sentimos ao observarmos uma imagem fotográfica.

Falamos de uma teoria do reconhecimento como identificação *perceptiva* e não de uma teoria da percepção. Uma teoria da percepção torna equivalente o ver o particular no mundo físico e o particular que é descrito na imagem, no sentido em que através da imagem vemos literalmente o objeto do mundo físico que aí é descrito, embora indiretamente, tal como acontece quando vemos o mundo através de dispositivos como binóculos. Ora, se uma teoria da percepção se debruça sobre o visível, a imagem fotográfica opera uma mediação relativamente ao visível, abrindo o campo da visualidade. É precisamente no campo da visualidade que se colocam os problemas de uma filosofia da *depiction*, e, no nosso caso, da representação descritiva como conhecimento ligado à identificação.

Se o observar uma imagem fotográfica configura uma experiência visual distinta, uma experiência de *visualidade*, uma abordagem fenomenológica a essa experiência auxilia-nos na compreensão do mecanismo perceptivo global do que é ver uma imagem fotográfica que é uma representação verídica.

Com efeito, ver uma imagem fotográfica que é uma representação verídica

implica a ligação entre o que aparece na imagem e o particular do mundo físico que aí é descrito. Assim, uma teoria da imagem fotográfica enquanto representação verídica envolve um realismo. Tomamos como *realismo*, neste sentido, justamente a relação entre o que aparece descrito na imagem e o correspondente particular do mundo físico. É uma relação fundada na “*nossa concepção percetiva das coisas*”, segundo a expressão feliz de Kulvicki, mas em nosso entender, alicerça-se numa ligação adaptativa com o mundo físico que nos rodeia, na comparação entre o preceito que se forma acerca do que aparece descrito na imagem e o conhecimento armazenado acerca do respetivo objeto do mundo físico. Isto acontece em termos tais que, partindo das características sensíveis do que aparece na imagem e das propriedades aparentes do objeto do mundo físico, acontece a identificação desse objeto. Deste modo, a nossa concepção percetiva das coisas conduz à identificação dos objetos do mundo físico que nos rodeia, uma vez que o modo como percebemos assenta numa estrutura de codificação neurológica que comporta analogias com a própria estrutura da realidade.

A nossa experiência percetiva é fundamental para que o nosso organismo mantenha uma relação estável com o seu ambiente, de tal forma que o modo como percebemos corresponde à organização do que é percebido. E se autores como Walton recorrem a esta analogia para justificar que a imagem fotográfica nos permite estabelecer um *continuum* percetivo com o mundo, trazendo-as para o campo do visual, pensamos que, todavia, o tipo de mediação que a imagem fotográfica comporta é uma mediação em termos de visualidade, como já referimos. Esta noção de realismo, com o correspondente estrutural da imagem fotográfica que é uma representação verídica na visualidade, torna possível a sua concepção como *artefacto imaterial*. Um artefacto cognitivo que traz para o campo da visualidade o reconhecimento, e que permite, a partir desse núcleo da aferição do mundo construções simbólicas.

Em conclusão, o nosso estudo conduziu-nos a uma determinada noção de conhecimento: o conhecimento transmitido pela imagem fotográfica que é uma representação verídica é um conhecimento tido como identificação de particulares, anterior ao nomear, a um nível elementar ligado à consciência de um *eu nuclear*.

Conhecimento esse composto por informação que permite ao nosso corpo interagir no mundo. Este conhecimento pré-concetual, é determinado, porém, por outros elementos cognitivos, mais especificamente, pelas expectativas de que a imagem fotográfica seja efetivamente uma representação verídica.

Identificámos um outro elemento que, sendo um componente da imagem fotográfica enquanto representação verídica, vai igualmente conformar o conhecimento que obtemos a partir dessa imagem. Esse elemento é a intencionalidade. Através da intencionalidade podemos aceder à noção de artefacto imaterial, compreendendo o funcionamento do mecanismo do reconhecimento na imagem fotográfica, nomeadamente o jogo da transição do reconhecimento para o *simbólico*. A passagem do reconhecimento ao simbólico é incorporada, no campo da arte, concetualmente como elemento da materialidade do próprio trabalho artístico. Deste modo, a forma como reconhecemos o que é descrito na imagem fotográfica transforma-se num elemento estético que permite fazer a transição da imagem fotográfica para a *fotografia*.

Entendemos, assim, a imagem fotográfica enquanto representação verídica como um artefacto imaterial que traz para o campo da visualidade o reconhecimento, possibilitando, a partir desse elemento fundamental da aferição do mundo, construções simbólicas.





## **Bibliografia**



Abell, Catherine & Bantinaki, Katerina, (ed.s). *Philosophical Perspectives on Depiction*. Oxford: Oxford University Press, 2010

Allen, Neil. & Snyder, Joel. "Photography, Vision and Representation", in *Critical Inquiry* (2), pp. 143-169, 1975

Anderson, John. *Cognitive Psychology and it's Implications*. New York: Worth Publishers, 2000.

Audi, Robert. *Epistemology*. London: Routledge, 1998

Audi, Robert. "The Sources of Knowledge", in Moser, Paul (ed.) *The Oxford Handbook of Epistemology*. Oxford: Oxford University Press, 2005

Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1998

Bazin, André. "A Ontologia da Imagem Fotográfica", in *O que é o Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992

Beardsley, Monroe. "An Aesthetic Definition of Art", in Lamarque, Peter; Olsen, Stein (ed.s) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The analytic tradition, an anthology*. Oxford: Blackwell, 2004

Byrne, Alex. "Experience and Content", in *Philosophical Quarterly* 59. 2009, pp. 429-451

Carroll, Noel. "Towards an Ontology of the Moving Image", in Freeland, Cynthia, (ed) *Philosophy and Film*. London: Routledge, 1995

Casullo, Albert. "A Priori Knowledge", in Moser, Paul (ed.) *The Oxford Handbook of Epistemology*. Oxford: Oxford University Press, 2005

Costello, Diarmud & Dawn Phillips. "Automatism, Causality and Realism: Foundational Problems in Philosophy of Photography", in *Philosophy Compass*(4).2009

Danto, Arthur. "Onthology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art" in *The Transfiguration of the Commonplace*" in *Journal of Contemporary Aesthetics*, vol.6, 2008, versão digital em:  
<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505&searchstr=arthur+danto>.

Danto, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art.*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1981

Danto, Arthur. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992

Danto, Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997

Damásio, António. *O livro da Consciência*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2010

Dilworth, John. "A Representationalist Theory of Generality", in *Philo* 6(1), 2003, pp. 216-234

Dilworth, John. "Internal Versus External Representation.", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62(1), 2004, pp. 23-36

Dilworth, John. "The Perception of Representational Content", in *British Journal of Aesthetics* 45(4), 2005, pp. 388-411

Dilworth, John. "Representation as Epistemic Identification", in *Philo* 9(1), 2006, pp. 12-31.

Dilworth, John. "Representationalism and indeterminate perceptual content", in *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6, 2007, pp. 369-387.

Drestke, Fred. *knowledge and the Flow of Information*. Cambridge MA: MIT Press, 1981

Ellenberger, Henri. *Histoire de la Découverte de L'inconscient*. 1970. Paris: Fayard, 1994.

Evans, Gareth. *The Varieties of Reference*. Oxford: Clarendon Press. 1982

Eysenk, Michael & Keane, Mark. *Cognitive Psychology, a student's handbook*. Hove: Psychology Press, 1995

Flusser, Willém. *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998

Freud, Sigmund. *Oeuvres complètes, Psychanalyse - Vol. XV. 1916 – 1920*. Paris: PUF, 2002

Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e Método*, 1975, 4ª edição. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1991

Gadamer, Hans-Georg. *Antología*. Salamanca: Ediciones Sígueme 2001

Gibson, John. "The Visual Field and the Visual World.", in *Psychological Review* (59), 1952, pp. 149-151.

Goldman, Alvin. "The Sciences and Epistemology", in *The Oxford Handbook of Epistemology* Paul. Moser (ed.), Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 144-176.

Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976

Grice, Paul. *Studies in the Way of Words*. Cambridge MA: Harvard University Press.1989

Hagen, Margareth (ed.). *The Perception of Pictures*. New York: Academic Press,1980

Haugeland, John. "Representational Genera", in *Having Thought*. Cambridge MA: Harvard University Press.1998

Heil, John. "Mind and Knowledge". *The Oxford Handbook of Epistemology*. Paul Moser (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2005

Hopkins, Robert. *Picture, Image and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Humboldt, Wilhelm von. *On Language. On the diversity of human language construction and its influence on the mental development of the human species*. Losonsky, Michael (ed.), Heath, Peter (trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999

Husserl, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.1933

Husserl, Edmund. *The Shorter Logical Investigations*. London: Routledge.2001

Husserl, Edmund. *Phantasy, Image Consciousness and Memory. Collected Works, Vol. XI* (1898-1925). Bernet, Rudolf (ed.), John Brough (trad.). Dordrecht: Springer, 2005

Jentsch, Ernst. "Zur Psychologie des Unheimlichen", in: *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 22 (1906), pp. 203-205. Trad. Roy Sellars, in [http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf)

Kramer, Arthur; Coles, Michael; Logan, Gordon (ed.s). *Converging Operations in the Study of Visual Selective Attention*. Washington: American Psychological Association, 1996.

Kosslyn, Stephen; Thompson, William; Ganis, Giorgio. *The Case for Mental Imagery*. New York: Oxford University Press, 2006

Kosslyn, Stephen. *Image and Brain*. Cambridge MA: MIT Press, 1994

Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition*. London: Thames and Hudson, 1999

Kulvicki, John. *On Images: Their Structure and Content*, Oxford: Oxford University Press, 2009

Kulvicki, John. *Images*. London: Routledge. 2014

Lopes, Dominic. "Pictorial Realism", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(2), 1995, pp. 277-285

Lopes, Dominic. *Understanding Pictures*. Oxford: Oxford University Press, 2004

Maynard, Patrick "The Secular Icon: Photography and the Function of Images", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (42), 1983, pp.155-169

Maynard, Patrick. *The Engine Of Visualization: Thinking Through Photography*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005

Meskin, Aaron & Cohen, Jonathan "On The Epistemic Value of Photographs", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(2), 2004, pp. 197-201

Meskin, Aaron & Cohen, Jonathan, in *Photographs as Evidence. Photography and Philosophy, essays on the pencil of nature*. Walden, Scott (ed.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2010

Pautz, Adam. "Why Explain Visual Experience in terms of Content?", in *Perceiving the World*. Nanay, Bence (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2010

Perini, Laura. "Depiction, Detection, and the Epistemic Value of Photography", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70(1), 2012

Pettersson, Mikael. "Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69(2 Spring), 2011

Pettersson, Mikael. "Shot In The Dark Notes On Photography, Causality, And Content", in *Philosophical Quarterly* 62(248), 2012

Prinz, Jesse . "When is perception Conscious?", in *Perceiving The World*. Nanay, Bence (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2010

Ricoeur, Paul. *De L'Interprétation: Essai sur Freud*. Paris: Seuil, 1965

Savedoff, Barbara. *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*. New York: The Cornell University Press, 2000



Savedoff, Barbara. "Documentary Authority and the Art of Photography", in *Photography and Philosophy, essays on the pencil of nature*. Walden, Scott (ed). Chichester: Wiley-Blackwell, 2010

Schellenberg, Susanna. "The particularity and phenomenology of perceptual experience.", in *Philosophical Studies* 149, 2010, pp.19-48.

Sekuler, Robert & Blake, Randolph, *Perception*. New York: McGraw-Hill, 1994

Serén, Maria do Carmo. *Metáforas do Sentir Fotográfico*. Porto: Centro Português de Fotografia, 2002

Scruton, Roger. "Photography and Representation", in *Aesthetics and the Philosophy of Art. The analytic tradition, an anthology*. Lamarque, Peter & Olsen, Stein (ed.s). Oxford: Blackwell, 2004

Shaeffer, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996

Shaeffer, Jean-Marie. *Les Celibataires de L'Art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris: Gallimard, 1996

Shope, Robert. "Conditions and Analyses of Knowing", in *The Oxford Handbook of Epistemology*. Moser, Paul. Oxford: Oxford University Press, 2005

Siegel, Susanna. "Do Visual Experiences Have Contents?" in *Perceiving the World*. Nanay, Bence(ed.). Oxford: Oxford University Press, 2010.

Snyder, Joel. "Picturing Vision.", in *Critical Inquiry* 6, 2008.

Sorensen, Roy. "Formal problems about knowledge". *The Oxford Handbook of Epistemology*. Moser, Paul (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2005

Ullman, Shimon. *High-Level Vision, object recognition and visual cognition*. Cambridge MA: MIT Press, 1997

Taylor, Charles. *Human Agency and Language*. Philosophical Papers 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Walden, Scott. "Objectivity in Photography", in *British Journal of Aesthetics* 45(3), 2005, pp. 258-267.

Walden, Scott. "Truth in Photography" in *Photography and Philosophy essays in the pencil of nature*. Walden, Scott (ed.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2010

Walden, Scott. "Photography and Knowledge" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (1 Winter), 2012.

Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1973.

Walton, Kendall. "Pictures and make-believe" in *Philosophical Review* (82), 1973, pp. 283-319.

Walton, Kendall. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", in *Photography and Philosophy, essays on the pencil of nature*. Walden, Scott (ed.). Chichester: Wiley- Blackwell, 2010

Warburn, Nigel. "Photography", in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, John (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003.

Warburton, Nigel. "Photographic Communication", in *British Journal of Aesthetics* 28(2), 1988, pp. 173-181.

Warburton, Nigel. "Seeing Through Photographs.", in *Ratio I*, 1988, pp.

Warburton, Nigel "Authentic Photographs", in *British Journal of Aesthetics* 37(2), 1997, pp. 129-137.

Wartofsky, Marx. *Models, representation and the scientific understanding*.  
Dordrecht: D. Reidel – Publishing Company, 1979.

Wiesing, Lambert. *Artificial Presence, Philosophical Studies in Image Theory*.  
Stanford CA: Stanford University Press, 2010

Wollheim, Richard. *Seeing-as, Seeing-in and Pictorial Representation. Art and It's Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.1980

Wood, Paul & Frascina, Francis & Harris, Jonathan & Harrison Charles (ed.s). *La Modernidad a debate, el arte desde los quarenta*. Madrid: Akal, 1999

Zeimbekis, John. "Le Statute Épistémique des Photographies". In *Ce que L'Art nous Apprend*. Darsel, Sandrine & Pouivet, Roger, (ed.s). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008

Zeimbekis, John. "Phenomenal and Objective Size." in *Noûs* 43(2 June), 2009, pp. 346-362

Zeimbekis, John. "Digital Pictures, Sampling and Vagueness: The Ontology of Digital Pictures", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70(1 Winter), 2012.

Zeki, Semir, *A Vision of the Brain*. Oxford: Blakwell. 1993



## **Anexo - Entrevista a Sherrie Levine**



Constance Lewallen: What were you showing at Jablonka Gallery in Cologne?

Sherrie Levine: I was showing, for the first time, sculptures based on 1934 furniture designs by Gerrit Rietveld. He called them "Krate" furniture and designed them as inexpensive country furniture that could be easily mass produced.

Lewallen: The Frank Gehry of his time.

Levine: Exactly. The earliest futon furniture, or crate furniture, of the type we had in college. The word "Krate" comes from the fact that they not only look like crates but they knock down.

Lewallen: You mean you could easily disassemble them?

Levine: Yes. The tables are in three pieces and put together with screws. Rietveld designed them to be seventeen inches high, which is quite low. To function as sculpture I thought they needed to be larger, so mine are tea table height, thirty inches high.

Lewallen: You didn't make them.

Levine: No, I had them fabricated.

Lewallen: What inspired you to do them?

Levine: I've gotten very interested in Modernist architecture, in part from the year and a half I spent in Los Angeles about a-year-and-a-half ago. While I was there, I bought a book on Rietveld and I was struck by how beautiful his furniture is, particularly this body of work, which is not that well known, especially in the States. I am also interested in the ambiguity between the relationship of the object to both sculpture and furniture.

Lewallen: How many designs have you done?

---

<sup>351</sup><http://www.jca-online.com/>

Levine: So far only these two crate tables. The ones you see in my studio are prototypes. The larger one has already been fabricated in a suite of six.

Lewallen: You are doing them in editions the way you did the billiard tables in "After Man Ray (La Fortune)"?

Levine: No, these will be suites, so that they stay together. In other words, an institution or a collector would buy all six tables.

Lewallen: The entire suite.

Levine: A series might be a better word. A series that stays together, with references to Donald Judd. I imagine that he was also interested in this furniture because his own furniture designs seem to be influenced by Rietveld.

Lewallen: You have created "furniture" sculpture before, like the billiard tables in "After Man Ray," which I saw exhibited at the San Francisco Museum of Modern Art.

Levine: Yes.

Lewallen: I saw the show subsequently at Mary Boone's where you showed four rather than six billiard tables. What is the minimum number necessary for the installation?

Levine: I never had a number specifically in mind. Obviously six was ideal. I was happy to have a situation where that was possible.

Lewallen: Are you planning to do more photographic works?

Levine: Yes. My project has never been specific to any media. I'm still making paintings and working on ideas for new photo projects. I've also been drawing lately. I like the way the different media inform each other. I really welcome opportunities to show works I've made in various media together.

Lewallen: Did the cast-glass wine bottles that I saw reproduced in Parkett just precede these tables?

Levine: Yes.



Lewallen: Tell me about them.

Levine: I thought a wine bottle was the perfect generic Modernist icon, having been so frequently used as a subject by the Cubists and Surrealists.

Lewallen: Are the black bottle and the white bottle identical? The black looks smaller—is that an illusion?

Levine: It's an optical illusion. They are identical in every respect, although the black one is solid glass and the "white" one is solid crystal, and they are a pair.

Lewallen: How many pairs are there?

Levine: An edition of twelve.

Lewallen: Where did you have them made?

Levine: The Rhode Island School of Design has a sophisticated glass department. A lot of students stay in the area after they graduate and open their own shops. I've been working with people there.

Lewallen: They are very elegant. The beautiful object has always been an aspect of your work. It's what separates you from a lot of other artists with similar concerns. The beauty of the object draws you in, on an aesthetic level, which is, I imagine, your intent.

Levine: I am interested in making a work that has as much aura as its reference. For me the tension between the reference and the new work doesn't really exist unless the new work has an auratic presence of its own. Otherwise, it just becomes a copy, which is not that interesting.

Lewallen: "Aura" in the sense that Walter Benjamin used the term.

Levine: Yes.

Lewallen: Paradoxically, he said that work loses its aura because of duplication . . .

Levine: Right (laughter).

Lewallen: And what you're doing is duplicating objects in a way that they will have an aura, not the same one as the referent, but their own, Sherrie Levine aura?

Levine: Right.

Lewallen: You're turning Benjamin's theory in on itself. A lot of your work has the effect of taking ideas one step further than one would expect.

Levine: To create a conundrum.

Lewallen: The bottles, like your stripe paintings, are a generic type, rather than references to a particular work of art as, say, your rephotographs are. As you say, the bottles are a generic icon of Cubist still life.

Levine: Or sculpture. Several of the Surrealists actually painted on wine bottles.

Lewallen: The wine bottles allude to two movements. Similarly, the stripe paintings refer back to both Suprematist painting and more recently to Minimal painting.

Levine: Right.

Lewallen: To talk more about elegance and beauty, your works are often referred to as "objects of desire." Jeff Koons, whose work was exhibited recently at the San Francisco Museum of Modern Art, professes to give viewers desirable objects, objects people want. There are obvious relationships as well as differences between your work and that of Koons. How do you feel about his work in relationship to yours?

Levine: I am not sure . . . actually, there are a lot of similarities and I have always thought Koons was an extremely interesting artist. He's one of the first artists of my generation whose work I knew in New York. But the biggest difference between our work is our subject matter. My subject matter is high art and his is popular culture.

Lewallen: And he's interested in shock value now, blurring the line between art and pornography (though he wouldn't admit to this), and you are not.

Levine: A lot of people still find a photograph of a photograph appalling. I'm always glad to hear that.

Lewallen: One of the things I've remarked upon is that when one first sees a new body of your work, at least this is true for myself, one can't quite . . . get the link. And then one realizes it makes perfect sense. Rather than giving you an immediate hit, it works the opposite way, Levineowly.

Levine: I think it's the auratic quality that's built into it. There's a level of seduction in the work that keeps you . . . It's a visceral, sensual seduction that always draws you back. That's where the hook is. Otherwise it would be an idea as opposed to . . . I want it to be an experience.

Lewallen: A work of art.

Levine: A work of art. Something you experience in a visceral sense, because I believe that intellectual experiences are stronger when related to sensual experiences, a sense of the world. I sometimes paraphrase Lawrence Weiner on this; he said that he wanted to make art that throws you back on the physical world, that makes you think about your relationship to the physical world. I think that's a wonderful way to think about artmaking.

Lewallen: So much contemporary idea-based art is one-dimensional—once you get it, you get it, and you never really have to see it again. There is no pleasure in looking.

Levine: Yes, sometimes having a work described is pretty much the same experience as seeing it. I always feel I have failed if that is true of something I've done. The way I try to prevent that is by making things I want to look at, that I feel a need to see realized. Generally that's a safeguard against something having . . .

Lewallen: Only an idea value. I saw a work you made in collaboration with Bob Gober at the Jack Hanley Gallery in San Francisco— the light bulb hanging from a cord.

Levine: It's a wax cast.

Lewallen: I wondered about the nature of the collaboration.

Levine: Bob and I were invited by Kathy Halbreich, who was doing a group show in 1990 at the Hirshhorn, to collaborate on a room. We had previously done a table with a chess board on it so I thought it would be funny to make a light bulb, sort of like a Guston light bulb, a cartoon light bulb. So I called Bob up and I said, "What if we do a light bulb hanging from a cord?" And he said, "That's a good idea; I'll have my assistant make it." And in twenty-four hours we had this piece (laughter). And it's beautiful, it's a really nice piece.

Lewallen: You've done other collaborations. I remember reading about a piece you did with Louise Lawler where you invited people to the studio of an artist who had died, a Russian artist, but then, as someone wrote, and I agree, in a sense you are always collaborating.

Levine: I never thought about it that way, but that's true. That's great. I like that a lot.

Lewallen: The ultimate collaborator. But it's likely with someone who's not around any more.

Levine: It sounds like something John Baldessari would have said; did he say that?

Lewallen: It might have been him. I saw some pieces of yours, watercolors after Matisse, reproduced in an old issue of *File* magazine. They were dated 1968. That must be wrong.

Levine: It's wrong; maybe it was a typo. I made them in 1985.

Lewallen: Were these the first drawings or paintings after modern masters?

Levine: No, the first ones were in 1983.

Lewallen: After Egon Schiele?

Levine: The first ones?

Lewallen: Yes.

Levine: Well, the very first ones were charcoal drawings I made in 1981 after Willem de Kooning. But I was so insecure about them I didn't show them for a very long time. (Laughter)

Lewallen: There's a history of artists doing self-conscious works after De Kooning, like Rauschenberg erasing a De Kooning drawing.

Levine: Also, that particular series I worked from De Kooning had made with his eyes closed and with the paper upside down. So, I thought it was particularly amusing to do work referring to that series in such a self-conscious way.

Lewallen: This must have been in the interview you did with Jeanne Siegel recently. Siegel said, "Appropriationist work has been criticized for its lack of conviction." And then you went on to say that you saw this as a virtue.

Levine: (Laughter)

Lewallen: But I didn't know if that was tongue-in-cheek or . . . ?

Levine: No, no. I mean that from the bottom of my heart.

Lewallen: Tell me about your watercolors after Mondrian.

Levine: All the watercolors, those included, were after book reproductions of paintings. They were about book plates in the sense that I tried to recreate the flavor of the book plate.

Lewallen: If there were imperfections, you reproduced them.

Levine: My "Mondrians" had a lot of green, because the reproductions had a green cast, which everyone found very amusing because the color green was an anathema to Mondrian.

Lewallen: Right. The after Egon Schiele works were done around the same time?

Levine: About a year later; 1984 to 1985.

Lewallen: You once said they were surrogate portraits of yourself.

Levine: Well they seemed like the ultimate artist self-portrait to me; they were kind of wonderful in that way. Lewallen: And then Mondrian and Schiele represent two different strains of Modernism.

Levine: In fact, I showed the Schieles with the Malevichs. As I was doing them, I realized that they were contemporaneous. Both groups of works that I referred to were made around 1917. I am interested in the idea of parallel realities—it was incredible to me that these two projects could be happening at the same time.

Lewallen: The materials you use always have a sensual quality; I'm thinking about mahogany panels . . .

Levine: I think about materials the way a sculptor does. It goes back to that idea that my work has to have an interesting physical presence for me, or I lose interest.

Lewallen: The checkerboard paintings were done on mahogany.

Levine: I often paint on mahogany planks.

Lewallen: And lead—the chevron paintings. What made you choose lead?

Levine: It's the same thing; it's a sensual surface. The casein paint I was using at the time sat on the lead in a beautiful way. Lewallen: Casein is similar to tempera . . .

Levine: It's like tempera but is milk rather than egg-based. It is very easy to get a painterly, lush surface using oil, but people rarely go after a very dry, beautiful surface, and that was something I was interested in discovering for myself. Casein on lead is perfect for that.

Lewallen: Casein on lead. One doesn't generally think of those two materials in the same breath.

Levine: They don't have a natural affinity for each other; it's a bit of a problem technically.

Lewallen: A lot has been made of the fact that many of the artists you appropriate, in fact all, are men. I guess this is for a number of reasons. One is you choose well-known, iconic figures from the history of modern art, most of whom happen to be

men, and secondly, you are commenting on that very condition. Donald Kuspit accused you of choosing famous artists to increase your own fame. That was a more mean-spirited way of looking at it.

Levine: It's definitely mean-spirited, but it is something artists do all the time unconsciously, working in the style of someone they consider a great master. I just wanted to make that relationship literal.

Lewallen: At the same time that your work is a critique of the referent-artists, they are artists I feel you admire—a kind of homage is involved, in every case.

Levine: Definitely. When I was in school in the mid-Sixties, I was doing a lot of Minimal paintings, and they always looked so derivative to me that I decided to move to photographic imagery as a way to break what I thought of as a cul-de-sac. I remember doing a grid drawing that my teachers all loved and a couple of weeks later, I think it was in *Artforum*, I saw an article on Brice Marden. I was heartbroken. I had the feeling I was reinventing the wheel. There was no way to do it better than the New York Minimalists were doing it. Eventually, I decided to make that a virtue, as opposed to a problem, in my work.

Lewallen: Hopeless. (Laughter) It does raise the question, and it's obvious Levine, a question you began asking yourself when you started working: is there a way to continue painting, if you are working in the tradition of Modernist abstraction? I happen to love Modernist abstraction.

Levine: Me, too,

Lewallen: I find it extremely seductive. I love Marden's early work, too, for instance. I don't know quite what to think when I see a Gunther Förg work which is à la Brice Marden. I don't know how ironic Förg intends his work to be.

Levine: Well, I think Förg is an interesting case. Our work looked similar at a certain point in our careers; there was a convergence. We were both very enamored with Blinky Palermo's work. Because Förg saw himself, as a German and a man, he saw himself in the tradition of Palermo, whereas I saw myself as an outsider looking in. I was thinking about how similar the work looks, but in fact there's a

very different relationship, as an American woman than as a German man, to Palermo.

Lewallen: Förg's black and white etchings are beautiful.

Levine: He also has an appreciation of materials. There are a lot of parallels in our work.

Lewallen: You think Förg sees himself working in and extending a tradition?

Levine: I would think so. I doubt that he would find that something he would disagree with. I don't think it's an ironic relationship to that work at all on his part.

Lewallen: You did some woodblock prints recently, I noticed, that had to do with the "Meltdown" paintings. Where did you do them?

Levine: I worked with a wonderful printer, Maurice Sanchez. I had wanted to do prints based on a geometric grid with computer averages of colors of modern master paintings.

Lewallen: Which paintings did you use as a starting point?

Levine: For example, we used a Monet "Cathedral." We put a Levineide of the picture into a computer with graphic capabilities and the computer created a grid in which each section corresponded to an average of the color in that section of the painting. The "Meltdown" paintings are based on the same principle but rather than being gridded off, they represent one uniform average for the whole surface. In fact, it's funny, I had been wanting to make work after Marden's early work, because some of his monochromes are some of my favorite paintings. For me they are the ultimate late-Modern paintings. I am also a big fan of Olivier Mosset's monochrome paintings, and Yves Klein is another favorite of mine. For years I have been trying to think of a way to make monochromes that were interesting but not the same as those I admired, but I never came up with a solution. Then, when I was working on the print project, almost as a mistake, the computer also gave me the color average of the entire . . .

Lewallen: So, the print project preceded the paintings?



Levine: Yes, the average of the entire painting, all the colors in the painting, like when you mix your whole palette together you get these beautiful, Mardenesque greys and greens and mauves. And I realized I had finally found a method.

Lewallen: What were the colors like in the prints, working with color mixes from grid to grid?

Levine: They were much less greyed down than the paintings.

Lewallen: Depending on the section.

Levine: I originally thought they should be lithographs or silkscreens, and Maurice came up with the wonderful idea of woodcuts on Japanese rice paper. He used a high-tech method; he made a grid of the twelve tongue-and-groove blocks using a laser saw that he inked up separately and printed all at once. I liked the combination of high-tech and low-tech techniques.

Lewallen: What is the next series of work going to be? It's always unpredictable.

Levine: I orchestrate each series so that each series re-informs everything that came before.

Lewallen: Right, because the crate furniture refers to the same period as Mondrian, Malevich, Schiele, all of whom you have made paintings after, but it is three-dimensional like much of your most recent work—after Duchamp, Man Ray, and so on. How would you feel if someone used the crate pieces as furniture?

Levine: I don't think I'd be very comfortable. I've been wanting a tea table for years, and I am tempted, but somehow I think that would be a mistake. That's why I made them as suites. I think what's important is the ambiguity about whether they are furniture or sculpture. You know that beautiful Artschwager table in the shape of the cube?

Lewallen: Yes, of course.

Levine: It's really nonfunctional. Artschwager has been a big influence on me. Bob Gober's work has some of that same quality. I find the beds really moving in that

way. There was this incredible ambiguity about whether they were really furniture. There wasn't really any ambiguity . . .

Lewallen: . . . because you knew they weren't functional.

Levine: But visually . . .

Lewallen: Which is different from Scott Burton's work . . .

Levine: It's really very different from Burton or from Holzer's benches.

Lewallen: One time Artschwager did a piece in Berkeley that I commissioned. He made a door. It was Levineightly squat; the proportions were wrong. He painted a wood-grain pattern on it and added a beautiful blown-glass, larger-than-life, knob on it.

Levine: I know that piece. I like it very much.

Lewallen: Although everything about it was Levineightly off, there were people who tried to open the door. I also find humor in Artschwager's work that I don't find in yours.

Levine: Well, I like to think of myself as funny, although I know very few people see it that way. (Laughter)

Lewallen: Well, Artschwager's pieces are often humorous because of their awkwardness, and yours are never that.

Levine: No. Uncanny is the word I like to think about in relationship to his work.

Lewallen: I can see what you mean.

Levine: There's a quote I like of Richard's in which he talks about the uncanny in his work. Here, I have it. I don't know where this was printed. It might be from an unpublished interview. "I like to think of my art as things for the home that are, well, not at home. That's my definition of concetual Art—an art of weak relations. The thing has got to seem unstable in a stable setting if it's going to make you stop, reconsider, look."

Lewallen: Let's go back to the "Meltdown" paintings, I saw those for the first time at the San Francisco Museum with "After Man Ray." Was that the first time you showed them?

Levine: Yes. There were two after Monet, two after Mondrian and two after Kirchner. They were all necessarily greyed down color, which is what I was after at the time, but I realized that if I did more, they were all going to look the same, because of the process. So, I thought, "How can I get a saturated color?"

Lewallen: So you did the Yves Kleins, which don't really look like the real thing. Are yours very thinly painted?

Levine: Yes and the wood grain is present.

Lewallen: Are there any gold ones?

Levine: Yes, gold, copper, blue, and red.

Lewallen: Did you also do a Meltdown after Duchamp's "L.H.O.O.Q."?

Levine: Yes, that was one of the prints.

Lewallen: After a photograph?

Levine: After a book plate.

Lewallen: Prints are generally made in editions. Is that what interests you in making prints or is it just the challenge of using a different process?

Levine: I think I am interested in the way . . . I like the way some artists feel demeaned by printmaking media, because they think in paint or sculpture and then they try to tranLevineate, but because I was trained as a printmaker, I can think in print media. So for me it's a different way to think about things, because you can do things differently.

Lewallen: And you get a different result?

Levine: Right. The woodgrain print was photogravure and the gold was aquatinted. An aquatint was laid underneath, too, as a ground. There were three layers—the ground, the woodgrain and then the gold knots.

Lewallen: The Walker Evans was photogravure . . .

Levine: With an aquatint ground also.

Lewallen: The Malevich and the Lincoln silhouette are aquatints as is the striped image.

Levine: Yes.

Lewallen: Did you make new editions of your own images from the seventies for your first show at Mary Boone—Rodchenkos and others?

Levine: No.

Lewallen: What was in that show?

Levine: There were photographs after Rodchenko; they were new photographs of mine. I redid some Walker Evans photographs but they weren't in that show.

Lewallen: You're not against doing that?

Levine: That's the nature of photography—you can reprint.

Lewallen: So you reprinted from your original negatives.

Levine: Yes, but I changed the scale.

Lewallen: You made them bigger?

Levine: Well, there's a set from 1981 that is four by five inches, which I own. And then at some point I started making them eight by ten. There was absolutely no market for my work at that time so I gave them away to friends, or as presents to people who had written about the work, and I was Levineopy about numbering them. When I started to work with Mary [Boone], she said, "This is really a mess." I suggested we change the size, start over and be very careful about the numbering.

Lewallen: That's what you did?

Levine: Yes. I made them eleven by fourteen, and they were unique, not in editions.

Lewallen: I saw in Parkett that you made an edition of children's shoes, which refer to an early installation from 1977, I think.

Levine: Yes, I have them here, I'll bring them over.

Lewallen: God, I love them. They're like miniatures.

Levine: Well, they are children's shoes.

Lewallen: Brown and black children's shoes in the style of adult shoes. These are done in editions?

Levine: Well, in the early seventies, when I first got out of school, I lived in Berkeley and taught in the area. One of the jobs I had was at San Jose State. I used to stop at a thrift shop on my way home. One day I went in and saw a carton of seventy-five pairs of little black shoes for fifty cents a piece. It was an offer I couldn't refuse. I bought them. And when I moved to New York in 1975, I had nothing but a suitcase and this carton of shoes. (Laughter) Then I just kept them around, I never knew what to do with them. In 1977 Barbara Ess introduced me to Stefan Eins who was running the Three Mercer Street Store. He was looking for artists who wanted to show things . . . that weren't the kind of thing you find in a gallery, but which made reference to the store. Barbara told him about the shoes, and we did a show that took place on two weekends. Two shoes sold for two dollars, and they sold out immediately. It's very funny, because it turns out . . . I didn't know who anybody was then—I had just moved to New York—that they went into some interesting collections. Roberta Smith has a pair, Paul Schimmel has a pair. I keep meeting people who have them, even people in Europe. I, in fact, only kept one pair for myself. Subsequently, I received a lot of requests for a pair of the shoes, and so when Parkett wanted to do an edition with me, I asked them if they would be interested in reproducing these shoes, and they loved the idea.

Louise Neri, the American editor of Parkett, was wonderful. She knew an editor of Vogue Bambini who hooked us up with an Italian manufacturer.

Lewallen: How many are there?

Levine: About a hundred.

Lewallen: Brown ones?

Levine: The black ones are the readymades. The brown ones of course are much more beautifully made than the cheap ones.

Lewallen: They are irresistible; I can see why everybody wants them. This reminded me of Oldenburg's store but actually it was quite different, because you sold things you bought and he sold things he made.

Levine: Right. It was a Duchampian gesture.

Lewallen: Speaking of Duchamp, I think that when you first showed the Malic Molds, people were pretty surprised.

Levine: Is that true?

Lewallen: First of all, they were among your first sculptures.

Levine: They were my first sculptures I showed—other than the shoes.

Lewallen: They were elegantly displayed in wood vitrines that you designed.

Levine: actually, I didn't design them. They are based on the vitrines in the library at Mönchengladbach. Beuys and Byars had used the same vitrines. There were lots of references. It was Mary's idea, through Byars, and I thought it was a great one.

Lewallen: Broodthaers used similar vitrines.

Levine: I don't know if they were the same, but in Europe these vitrines are common.

Lewallen: But they were fabricated?

Levine: Yes.

Lewallen: And there were nine Malic Molds in "The Large Glass."

Levine: Yes and I produced only six.

Lewallen: Were they made in editions?

Levine: No, they were unique but each one had an artist's proof.

Lewallen: Were they made in a similar fashion to the wine bottles?

Levine: Yes, they are cast, solid glass. It's a lost wax process, very similar to casting metal.

Lewallen: Like the wine bottles?

Levine: The wine bottles, also.

Lewallen: You chose Duchamp to work after because he is an artist you have thought about a lot and who means a lot to you.

Levine: Yes.

Lewallen: And number two, there's a feminine quality to the forms themselves which refers to Duchamp's interest in androgyny and recognition of his feminine alter ego, Rose Selavy. Is that all part of it?

Levine: Well the forms are biomorphic and it's kind of a High-Modernist aesthetic that I'm interested in.

Lewallen: Arp-like.

Levine: Yes, and Brancusi-like.

Lewallen: The same could be said of the urinals, "Fountains After Duchamp," too.

Levine: Industrial design and visual art were very closely related during that period—I am thinking of that great designer Raymond Lowey—and they informed each other. In fact when I first cast the urinal in high polished bronze, I really didn't know what to expect. When I got the first one back, I was totally amazed at the reference to Brancusi and Arp. As I said, I wasn't expecting that at all, but once I actually saw it, the similarity was unmistakable. In looking at this dirty old urinal that I found in the second hand shop, the Modernist similarity wasn't obvious at all.

Lewallen: Your urinals are not cast from the same model Duchamp used.

Levine: No, the same year and the same manufacturer, but a different model.

Lewallen: Your urinal is more curvilinear?

Levine: No, the wing attachments are differently placed, that's all.

Lewallen: So it's not more feminine?

Levine: No, it just happens to be the one I was able to find.

Lewallen: And, did you do your sculptures around the same time as Gober did his urinal pieces?

Levine: Mine came afterwards. Whereas I was not directly thinking about his work, I was spending time with Bob at the time and I loved his sinks. I always thought of the sinks as being very feminine. They always seemed like nuns to me (laughter). So I think my urinals had more to do with Gober's sinks than his urinals.

Lewallen: Also, since yours are cast in bronze they have a very different feeling from his, anyway.

Levine: Right.

Lewallen: I'm sure Duchamp would have liked yours.

Levine: I wonder (laughter).

Lewallen: You said somewhere you think of "The Large Glass" in terms of "Susanna and the Elders."

Levine: It's so obvious to me. Duchamp had a sister Suzanne . . . he was very close to.

Lewallen: Also, the idea of fetish was brought up in terms of these works.

Levine: Well, my work has always been very self conscious about fetishism. One could make the same argument about the shoes. The sculptures after Duchamp were the most literally phallic of my work because they referred to "bachelors."

Lewallen: Forever down there, grinding their chocolate.

Levine: (Laughter)

Lewallen: You also said in reference to the Man Ray-derived work and the Duchamp that they promoted a brand of infantilism that was charming and that you liked. Is that true?



Levine: That was from the Jeanne Siegel interview in the catalogue. I was talking about a kind of "bad boy" attitude to which I have a certain attraction.

Lewallen: I imagine you knew Man Ray's "La Fortune" from the Whitney. Did you just see it one day and then get the idea for your installation?

Levine: I had seen it a million times at the Whitney, but it was in the Man Ray show that was traveling around the country and was in Los Angeles when I was there and then I happened to see it in Philadelphia as well. That's the wonderful thing about moving art around, that you can see it new, as if for the first time. And when I saw the painting again, I thought, "Wouldn't it be incredible to build this table?"

Lewallen: But your billiard tables are not really billiard tables.

Levine: No, they're sculptures.

Lewallen: In fact, they are not exactly the right size.

Levine: They are actually to scale but the tops aren't level and there are no works underneath. The painting has very exaggerated proportions, the legs are more delicate and more unstable than they would be in reality; they would never be able to sustain the weight of a game.

Lewallen: In other words, the same principle as Charles Ray's fire engine parked in front of the Whitney as part of the Biennial.

Levine: He's also interested in the idea of the uncanny. It's an aspect of his work that I am attracted to the reference to the every day and making the familiar strange.

Lewallen: Uncanny. Jeanne Siegel used this word in reference to "After Man Ray (La Fortune)." You two discuss the fact that your new work, like your former work, explores ideas, but is now more confrontational.

Levine: Sometimes when things are almost original they can be as disturbing . . . It's a different relationship to identity, and I am interested in the tension between

the original and my work. When it is close, but not the same, as the original, in my mind, there's a different kind of tension.

Lewallen: Like the tables as opposed to the photos after Walker Evans?

Levine: Yes, what does it mean that they are one third bigger?

Lewallen: In other words, what does that difference mean?

Levine: Yes. I'm interested in what the work makes you think about.

Lewallen: But it's important to know . . . Some seeing these tables will know the referent; others won't. Most people will know Rietveld but not necessarily that these are his designs. Does it matter to you? I mean, with your work, getting the whole story requires art historical knowledge.

Levine: I suppose so. In some ways it doesn't matter to me in what order they get the information. I'm interested in as many layers of meaning as possible. The more you know, the more meaning and the more history can be brought to bear on it

Lewallen: It enriches it. But isn't that true of everything?

Levine: Right. These are beautiful objects, no matter what else they are.

Lewallen: So on that level, alone, someone could appreciate them.

Levine: Yes, and a lot of people do appreciate my work just on that level. Here's a funny story. When I moved to Los Angeles I moved into a beautiful Sixties' International Style house in the Palisades overlooking the water. My landlords, who were Sunday painters, were really excited. They gave me the house because I was an artist. The first thing I moved in were my Bill Leavitt paintings and they got so depressed. They said, "Is that your work?" And I said, No, they are by a friend of mine." And then I pointed to the photographs after Walker Evans, and I said, "That's my work." And they said, "Oh, those are beautiful."

Lewallen: That's funny (Laughter). You said once that you like gameboard paintings because you think of artmaking as a game. You can control it in a way that you can't control your daily life.

Levine: That's one of the great attractions to artmaking for the people who make it